

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR

Professeur au Collège de France,
Directeur d'Études à l'École Pratique des Hautes Études.

II

Contributions de :

F. Benoit - J. Hubert - A. Dupont-Sommer - A. Grabar
Denise Fossard - J. Colin - M. Thibout
P. Lemerle - A. Frolow - W. Seston - E. Lambert

VANOEST

ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

PARIS, 3 et 5, rue du Petit-Pont - V^e

MCMXLVII



CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

CIMETIÈRES PALÉOCHRÉTIENS DE PROVENCE

par Fernand Benoit.

Des fouilles récentes ont mis au jour dans les grandes villes chrétiennes du Midi, à Arles, Narbonne, Marseille, les cimetières qui entouraient les églises suburbaines. Ceux-ci présentent entre eux de grands points de ressemblance, par la disposition des tombes groupées auprès des reliques du saint, comme par la forme même des sarcophages qui suit la tradition romaine.

Ces sites sont illustrés par d'antiques traditions, qui sont liées à l'origine même de la communauté chrétienne dans la cité. A Arles, « petite Rome des Gaules » du poète Ausone, qui eut une grande importance religieuse au déclin de l'Empire, la nécropole chrétienne qui avait succédé au cimetière de l'époque païenne était sous le patronage de saint Genès, martyr, dont le lieu de culte était double : à Trinquette, faubourg de la ville, sur la rive droite du Rhône, où il avait été décapité, et aux « Aliscamps », où avaient été déposés ses restes, dans la basilique qui sera dédiée, à partir du XIII^e siècle, à saint Honorat. A Narbonne, le cimetière, reconnu par l'abbé Sigal (pl. I, 2), s'étendait, sur la rive droite de l'Aude, autour de l'église Saint-Paul, dont le martyre avait la même célébrité que celui de saint Genès :

*Surget et Paulo speciosa Narbo ;
Teque, præpollens Arelas, habebit sancte Genesi !*

avait écrit, vers 400, le poète Prudence, qui comparait les mérites d'Arles avec ceux de Narbonne. Les cimetières des deux grandes villes de la Narbonnaise étaient unis par la même légende au moyen âge ; et l'on expliquait la profusion des tombes qui couvraient le sol, par un combat contre les Sarrasins, à la suite duquel les preux morts à Roncevaux avaient été inhumés, en « terre sainte », dans le plus célèbre d'entre eux, celui d'Arles, qui avait reçu le nom d'*Elisii campi*, — les Aliscamps, qui lui est demeuré (1).

Le cimetière chrétien de Marseille remontait à la même époque. Ayant succédé

(1) L'identification des « Aliscamps » ou *Archans* légendaires de la *Chanson de Guillaume* avec le cimetière d'Arles apparaît au XII^e siècle : R. WEEKS, *Études sur Aliscans*, dans *Romania*, 1905, p. 264 et s.

à la nécropole grecque et romaine de la cité, sur la rive méridionale du Lacydon, dont les collines, peuplées de tombes, faisaient face à la ville des vivants, il s'était cristallisé autour du nom de saint Victor, martyr marseillais de l'époque de Maximien, que les chrétiens avaient inhumé dans une grotte, « creusée avec soin et décence dans le rocher naturel », écrira l'auteur de la *Vie du Saint*.

Des cimetières analogues se rattachaient aux origines légendaires de toutes les communautés chrétiennes du Midi : à Nîmes, auprès des reliques de saint Baudile, à la Valsainte (1); à Aix, auprès de celles de saint Mitre, à Notre-Dame-de-la-Seds (2); à Saint-Aphrodise de Béziers, à Saint-Seurin de Bordeaux, etc... Si ces antiques nécropoles sont aujourd'hui disparues ou sont limitées par l'extension des villes, nous pouvons en avoir une vision plus complète par celles, récemment dégagées, de Tarragone (3), de Salone (4), de Tipasa (5), d'Ain Zâra (6), en Tripolitaine, riches de plusieurs centaines ou milliers de tombes et couvertes de chapelles et de *memoriae*. Même disposition du cimetière *in area*, même pauvreté du mobilier funéraire, même absence, le plus généralement, d'inscriptions rendant les tombes anonymes.

Les deux cimetières arlésiens de Saint-Genès sont groupés auprès de deux chapelles qui lui étaient dédiées, l'une à Trinquetaille, au lieu de son supplice, l'autre aux Aliscamps, auprès de ses reliques, — c'est-à-dire dans les deux quartiers de la cité sanctifiés par le martyr, *illic sanguine, illic corpore*, ainsi que l'avait écrit l'évêque Paulin, auteur de la *Vie de saint Genès*. Mais tandis que la première communauté eut une vie éphémère et fut abandonnée à l'époque des invasions, toute la faveur des fidèles se reporta sur le cimetière des Aliscamps, qui ne cessa d'être un lieu de sépulture durant tout le moyen âge (7).

Le cimetière de Trinquetaille (pl. II, 1), où ont été faits deux sondages, l'un à une cinquantaine de mètres au sud-ouest de la chapelle Saint-Genès, en bordure des voies de la « Compagnie des Chemins de fer de Camargue », au nord du talus (8),

(1) H. BAUQUIER, dans le *Vieux Nîmes*, nos 11 et 18, févr. 1938 et mars 1942.

(2) E. DUPRAT, *Histoire des légendes saintes de Provence*, dans les *Mém. de l'Institut historique de Provence*, 1941, p. 173.

(3) G. SERRA VILARÒ, *I Sepolcri della necropoli di Tarragona*, dans la *Riv. di Arch. cristiana*, Rome, 1937, p. 243.

(4) Cf. E. DYGGVE, *Salona cristiana*, dans les *Atti del III^o Congresso Internaz. di Arch. cristiana*. Ravenne, 1932 (1934), p. 237.

(5) J. GAGÉ, *Nouveaux aspects de l'Afrique chrétienne (Annales de l'École des Hautes-Études de Gand, I, Ét. d'Arch. romaine)*, 1937, p. 191 à 194, et pl. I à IV.

(6) S. AURIGEMMA, *L'« Area » cimiteriale d'Ain Zâra, presso Tripoli di Barberia (Studi di Antichità cristiana pubbl. per cura del Pont. Istituto di Arch. cristiana, V)*, Rome, 1932.

(7) Voy. F. BENOIT, *Les Cimetières suburbains d'Arles dans l'antiquité chrétienne et au moyen âge*. Rome, Paris, 1935 (*Studi di antichità crist.*, XI).

(8) F. BENOIT, *Les fouilles et la topographie antique de Trinquetaille*, dans les *Mém. de l'Institut hist. de Provence*, 1934, p. 210.

l'autre à une quinzaine de mètres à l'est de la chapelle (clos Chaix), s'étendait à la limite du quartier de Gallègue (*insula Gallica*), qui désignait au moyen âge l'agglomération de Trinquetaille et dont le nom est resté à l'un des quartiers du faubourg.

La première de ces fouilles a dégagé une vingtaine de sarcophages. Ils sont orientés nord-est-sud-ouest, la tête du mort regardant au sud-ouest. Les cuves, pressées les unes contre les autres, sont séparées par une allée transversale de 2 m. de largeur. Longues d'environ 2 m., larges de 0 m. 90 à 0 m. 75, et profondes de 0 m. 45 environ, elles sont régulièrement taillées, ne présentent aucune décoration ni aucune inscription; parfois une saillie en forme de coussin, haute de 0 m. 004 à 0 m. 008, est ménagée pour la tête selon un dispositif fréquent à cette époque et que l'on retrouve également dans les tombes creusées dans le roc, si répandues sur les plateaux calcaires de Provence, à Vernègues, aux Baux, à Saint-Blaise, etc...

Les couvercles sont en bâtière, décorés de 4 à 6 acrotères, de peu de saillie; parfois la ligne de faite est taillée en bandeau horizontal et se termine aux deux extrémités par deux méplats qui forment une sorte de croix, ou par un cartouche en demi-lune. Quelquefois, le milieu du couvercle est partagé par une bande transversale. Un des couvercles était scellé à la cuve par une agrafe de plomb, enrobant une âme de fer, qui pénétrait dans la paroi de la cuve, du côté de la tête, mais ne présentait aucune décoration.

Quelques tombeaux renfermaient plusieurs squelettes (jusqu'à six), mais la plupart n'en contenaient que deux. En raison de la nappe d'eau qui affleure le haut des sarcophages, les squelettes étaient dans un mauvais état de conservation. Aucun mobilier n'y a été découvert, à l'exception, dans une tombe, de fragments de poterie de terre rougeâtre, dépourvue de glaçure, provenant de coupes à large rebord rabattu, dont le fond était décoré de cercles concentriques incisés à l'ébauchoir, paraissant dater du IV^e ou V^e siècle.

Des monnaies de Constantin II ont été découvertes au niveau du couvercle des tombes mises au jour à l'est de l'église.

Le cimetière des Aliscamps, qui s'étendait à l'est de la cité, des deux côtés de la voie romaine de Crau, a été dévasté au XIX^e siècle par le percement de la ligne de chemin de fer de Marseille et la construction des ateliers du P.-L.-M. Seuls sont conservés deux îlots de la nécropole antique, l'un autour de la chapelle Saint-Pierre-de-Mouleyrès, fondée avant 530, sous le consulat de *Decius Basilus Junior*, en l'honneur des apôtres Pierre et Paul, l'autre au nord et à l'ouest de l'église Saint-Honorat, qui a succédé à la basilique de Saint-Genès.

Le titre de celle-ci est ancien et sans doute remonte-t-il à la Paix de l'Église : elle est mentionnée, en compagnie de la basilique Saint-Étienne, église cathédrale, dans la *Vie de saint Hilaire*, écrite peu après la mort de cet évêque, en 461; mais

elle était déjà ancienne à cette date, puisque sa voûte s'effondra sous les cris de douleur de la foule, accourue dans l'église pour assister à ses obsèques (449) (1). Son titre est en effet antérieur à celui de la cathédrale Saint-Étienne, qui ne peut remonter au delà de la date d'invention des reliques du protomartyr, faite en 415, à la suite de la révélation de Gamaliel au prêtre Lucien. Dès la fin du IV^e siècle, s'y faisaient en effet ensevelir les évêques et les grands personnages laïcs d'Arles : l'évêque Concordius, mort vers 380, dont le sarcophage, intact, avec inscription, était conservé jusqu'à la Révolution dans la crypte de Saint-Honorat et est aujourd'hui au Musée d'art chrétien; Geminus, administrateur du Trésor des Cinq Provinces au moment du transfert de la préfecture des Gaules de Trèves à Arles (395-400); Tolosanus, familier d'un proconsul vivant à Arles, sans doute Anicius Auchenius Bassus, qui nous est connu par la correspondance de Symmaque (399).

Des sondages, faits en 1936, avaient permis de reconnaître sous le sol des Aliscamps l'existence d'un cimetière paléochrétien, qui s'étend sous l'église et entoure celle-ci au nord et à l'ouest (2).

Cette nécropole est en cours de dégagement (pl. I, 3). La coupe du terrain a mis au jour une intéressante stratigraphie qui montre la « vie » du cimetière. La couche la plus profonde de sarcophages, reposant sur le rocher, à 3 m. environ de profondeur, peut être datée par les monnaies trouvées dans les tombes, attribuées à Constantin I^{er} et II, à Constance II, à Magnence, à Julien l'Apostat, à Valentinien I^{er}, à Valens et à Valentinien II, ainsi qu'à des ateliers barbares des bords du Rhin du début du V^e siècle. Au-dessus, chevauchent des cuves monolithes remployées à diverses époques, et, au niveau le plus haut, s'étend une assise de sépultures, bâties avec de grandes dalles provenant de la démolition de cuves antiques, et dont les couvercles affleurent parfois le sol; ces tombes peuvent être datées, par quelques monnaies, des XIII^e et XIV^e siècles.

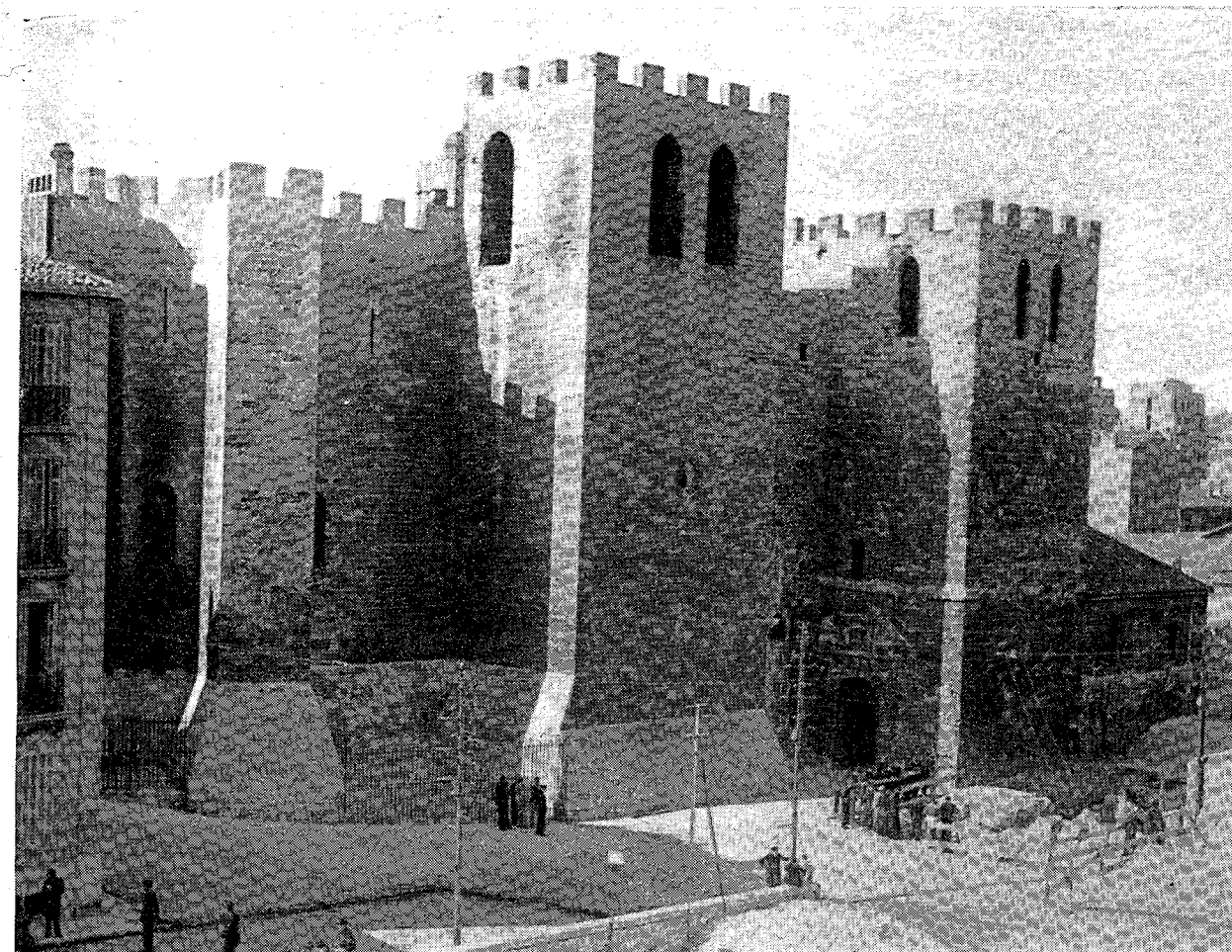
L'orientation des différentes couches de sépultures est différente. Elle est en relation avec celle d'enclos dont les murs, de peu d'épaisseur, semblent délimiter des portions du cimetière; tandis que l'enclos de la couche inférieure est orienté au sud-est, les murs de l'enclos supérieur sont parallèles à ceux de l'église Saint-Honorat, orientée face à l'est.

Ces vestiges d'édifices qui ont précédé l'église romane appartiennent à trois époques :

1^{er} édifice, orienté nord-ouest-sud-est, dont a été dégagé l'angle nord-est, cons-

(1) L.-A. CONSTANS, *Arles antique*, 1921, p. 352.

(2) F. BENOÎT, *L'église Saint-Honorat des Aliscamps à Arles. Ét. hist. et arch.*, dans le *Bull. Monumental*, 1938, p. 356; et *Fragments de sarc.*, dans le *Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires*, 1938, p. 171 à 183.

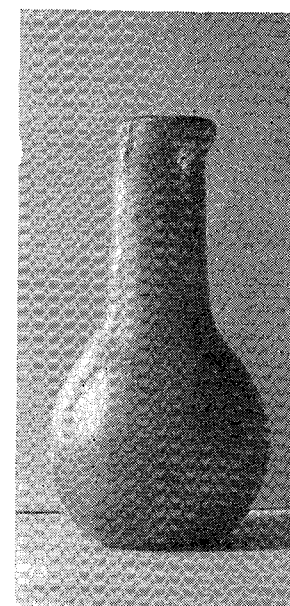


(Cliché de la ville de Marseille.)

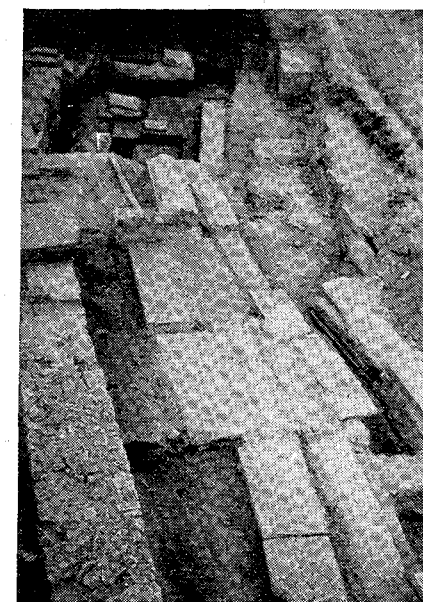
I. MARSEILLE. L'ÉGLISE DE SAINT-VICIOR ET LE CHANTIER DE FOUILLES.



2. CIMETIÈRE DE S^t-PAUL DE NARBONNE
(fouilles de l'abbé Sigal).



4. FIOLE DE VERRE
(prov. cimetière St-Victor).



3. LES ALISCAMPS A ARLES.

titué par des murs de 0 m. 50 d'épaisseur seulement, enfermant la portion du cimetière le plus ancien, dont les tombes, nous l'avons vu, remontent au IV^e siècle;

2^e *édifice*, d'une orientation légèrement différente, dont les deux murs est-ouest et nord-sud, épais de 0 m. 85, sont parallèles aux murs correspondants de l'église Saint-Honorat, renfermant une couche de sarcophages superposés aux premiers;

3^e *édifice*, auquel appartiennent les murs carolingiens de cette église. Le mur de façade, à 9 m. 60 au-devant de la façade romane de Saint-Honorat, possède un seuil formé par un linteau monolithe de 3 m. de longueur, qui porte une inscription en capitales, provenant d'un mausolée du cimetière païen :

ALFIA ARTEMISIA VIVA SIBI ET ALFIO
THESAEQ..... QVO.....

Comme dans le cimetière de Marseille, les tombes sont pressées les unes contre les autres et disposées selon deux directions, les unes parallèlement à l'axe de ces édifices, les autres transversalement. Les couvercles des tombes les plus anciennes sont formés d'une dalle plate ou, le plus souvent, en bâtière, avec 6 acrotères.

Le cimetière de Marseille, sur la rive méridionale du Lacydon, était le plus important des trois cimetières marseillais à l'époque gallo-romaine; les deux autres s'étendaient au nord et au sud-est de la ville, en bordure de la voie d'Aix et de celle d'Italie. Sans doute, fut-il le siège de la première communauté chrétienne, remontant à une époque antérieure à la Paix de l'Église, qui sera, par la suite, sanctifié et illustré par des reliques et de pieuses légendes, saint Victor, patron de l'abbaye au V^e siècle, et saint Lazare et sainte Marie-Madeleine, titulaires de la crypte à partir du XII^e. C'est, en effet, de ce cimetière que provient une précieuse épitaphe, la plus ancienne inscription chrétienne de Gaule, sans doute du II^e siècle, découverte en 1837, lors du creusement du bassin de carénage : elle relate le martyre, vraisemblablement par le feu, de Volusianus et Fortunatus, fils de Marseillais au nom grec, qui aspirent au *refrigerium* de la Béatitude céleste (1).

C'est auprès des reliques de saint Victor, vénérées dans l'abbaye qui avait été élevée par saint Cassien dans les premières années du V^e siècle (2), que se firent inhumer les fidèles, désireux de trouver la « terre sainte », gage de salut. Le cimetière entourait l'abbaye. Des tombes ont été signalées, au cours de travaux récents, sous le cloître, au sud de l'église, et au pied de la façade occidentale. Il suivait la

(1) E. LE BLANT, *Cat. des Monuments chrétiens du Musée de Marseille*, 1894, p. 35, n. 1.

(2) F. BENOIT, *L'Abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major à Marseille*. Paris, Laurens, 1936 (*Petites Monogr. des grands édifices de France*).

pente de la colline en déclivité vers le Lacydon (pl. I, 1). Limité par les constructions de l'abbaye et par les immeubles qui ont été construits au cours du XIX^e siècle, il a été mis au jour, à une profondeur de 4 m. 50 à 5 m., au nord de l'abside de l'église, dans une portion de terrain heureusement épargnée par les constructions qui ont bouleversé le sous-sol de la ville. Il est brutalement interrompu vers l'ouest, au niveau de la Tour d'Isarn, par l'édification des bâtiments de l'époque romane, et, vers le nord, par la construction, au XIV^e siècle, du rempart de défense de l'abbaye, qui a tranché le niveau du cimetière et dont la base plonge à plus de 7 m. sous le niveau du sol, parallèlement au Vieux-Port.

La portion du cimetière mise à découvert à ce jour compte une vingtaine de tombes monolithes, en pierre de la Couronne, de couleur rose ou jaunâtre, provenant des carrières de la côte, qui avaient servi à la construction des monuments grecs et romains de la cité. Les cuves, évasées vers le bas, légèrement plus larges à la partie inférieure qu'aux bords supérieurs, ont 1 m. 75 à 1 m. 90 de longueur et 0 m. 45 à 0 m. 50 de largeur, mesures intérieures, sur 0 m. 50 de hauteur. Une seule d'entre elles porte, au chevet, une saillie de 0 m. 05 de hauteur sur 0 m. 20 de largeur, formant coussinet. Les couvercles sont en bâtière, à l'exception d'un seul, constitué par une dalle plate. Ils sont ornés de 6 acrotères, les 4 acrotères d'angle en quart de sphère de peu de relief, les 2 acrotères centraux généralement rectangulaires. Parfois, comme à Trinquetaille, l'arête du couvercle se termine par une tablette rectangulaire ou en forme de cœur. Un des couvercles avait conservé son scellement au mortier (pl. II, 2).

La disposition des tombes rappelle celle du cimetière des Aliscamps. Elles sont pressées les unes contre les autres, dans un désordre apparent, les unes étant alignées est-ouest, la tête du mort regardant l'Orient, les autres nord-sud, la tête au nord, c'est-à-dire en direction de la basilique.

Dans les intervalles des tombes avaient été placées des sépultures en tuiles plates, dont l'une avait été tranchée par la construction du rempart du XIV^e siècle, et a été trouvée une sépulture d'enfant sous amphore : coupée dans le sens transversal, elle avait été refermée par simple juxtaposition des deux parties de l'amphore, après inhumation (pl. II, 3). Par sa forme, à col court et à petites anses, elle est comparable aux amphores du Bas-Empire, dont un grand nombre ont été signalées à la Valsainte de Nîmes et dans la nécropole de Tarragone.

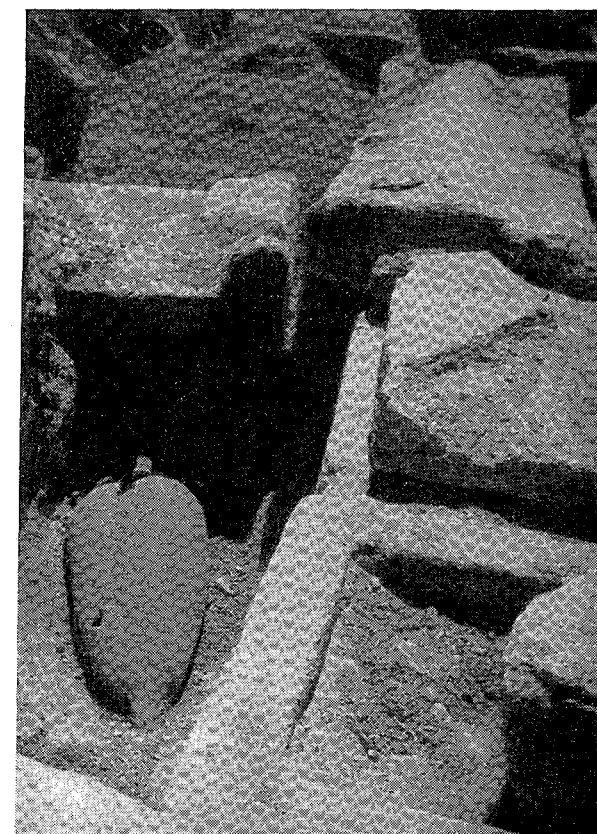
La plupart des sarcophages ne renfermaient qu'un squelette, le plus souvent bouleversé, les ossements ayant été repoussés vers la partie nord ou est de la tombe, selon leur orientation, par les infiltrations d'eau, qui suivaient la pente de la colline. Les squelettes en place étaient étendus sur le dos, les bras parallèles au corps, parfois la tête inclinée sur le côté. Deux sarcophages semblent avoir servi à une double



1. CIMETIÈRE DE SAINTI-GENEST DE TRINQUETAILLE.



2. CIMETIÈRE DE SAINTI-VICTOR DE MARSEILLE.



3. SÉPULTURE SOUS AMPHORE A SAINT-VICTOR.

inhumation : les ossements du premier occupant avaient été rassemblés aux pieds, c'est-à-dire vers le sud, le second ayant été placé dans une position normale, la tête au nord.

Les tombes ne renfermaient aucune monnaie, contrairement à celles d'Arles et de Narbonne qui ont donné de nombreuses monnaies, mais une fiole de verre (I, 4), haute de 0 m. 125, de pâte épaisse et translucide, avec bulles et filandres, à tonalité verdâtre et irisation bleutée, dont la forme, à panse sphérique et long col terminé par un bourrelet, est encore toute romaine, malgré l'irrégularité de l'orifice, et rappelle celle des lacrymatoires (1).

Au-dessus de cette couche paléo-chrétienne, la coupe du terrain a mis au jour des sépultures du moyen âge, qui montrent que la vogue du cimetière survécut aux invasions, qui avaient arrêté la vie de l'abbaye du VIII^e au X^e siècle. Ces tombes étaient formées de dalles juxtaposées, comme celles des Aliscamps, provenant de la destruction de cuves monolithes et du remploi de stèles.

Les plans de dégagement et de mise en valeur de l'abbaye prévoient la mise au jour du cimetière chrétien, au nord et au nord-est de l'église, dont les cryptes et la basilique Notre-Dame-de-Confession, aujourd'hui enfouie sous les substructions de l'époque romane, seront ainsi mises de plain-pied avec les « Aliscamps » de Saint-Victor.

Le dégagement du cimetière est lié au « désenfouissement », tout au moins sur sa face nord, de l'abbaye, dont avaient été rasés sous la Révolution les bâtiments, en vue d'isoler l'église sur ses quatre faces. Un plan, daté du 9 novembre 1793 (2), nous donne le relevé des constructions abbatiales qui furent détruites par le percement de la rue Sainte; elles s'ordonnaient autour d'une grande cour, dont les portiques à piliers carrés formaient promenoir, qui séparait l'église du logement de l'Abbé, ayant vue au nord sur le Vieux-Port.

Seules, ont été conservées les substructions de ces bâtiments au niveau des cryptes, aujourd'hui enfouies sous le sol; elles s'étendent sous la rue Sainte et l'École paroissiale, qui occupe l'emplacement du logis abbatial. Ce n'est point leur première mise au jour ainsi que nous le montre un relevé d'architecte fait

(1) Cet usage s'est prolongé fort tard dans le Midi : on rapprochera de cette forme un flacon de verre (haut 0 m. 065) provenant du cimetière wisigothique d'Estagel (R. LANTIER, dans *Gallia*, I, 1943, p. 168 et fig. 10) et les verreries, de très basse époque, à col orné parfois de cannelures verticales ou spiraliiformes du cimetière de la place du chapitre, près de la cathédrale Saint-Castor, à Nîmes (H. BAUQUIER, dans le *Vieux Nîmes*, n° 16, octobre 1940).

(2) Arch. Municipales de Marseille, Plans domaniaux, n° 29 (en partie reproduit ici).

en 1857 (1) : de 1852 à 1858, des travaux avaient en effet dégagé et rendu à l'église l'une des salles souterraines, située sous la chapelle des Catéchismes, en bordure de la rue Sainte, à l'ouest de la Tour d'Isarn. Les deux autres salles, qui avaient été

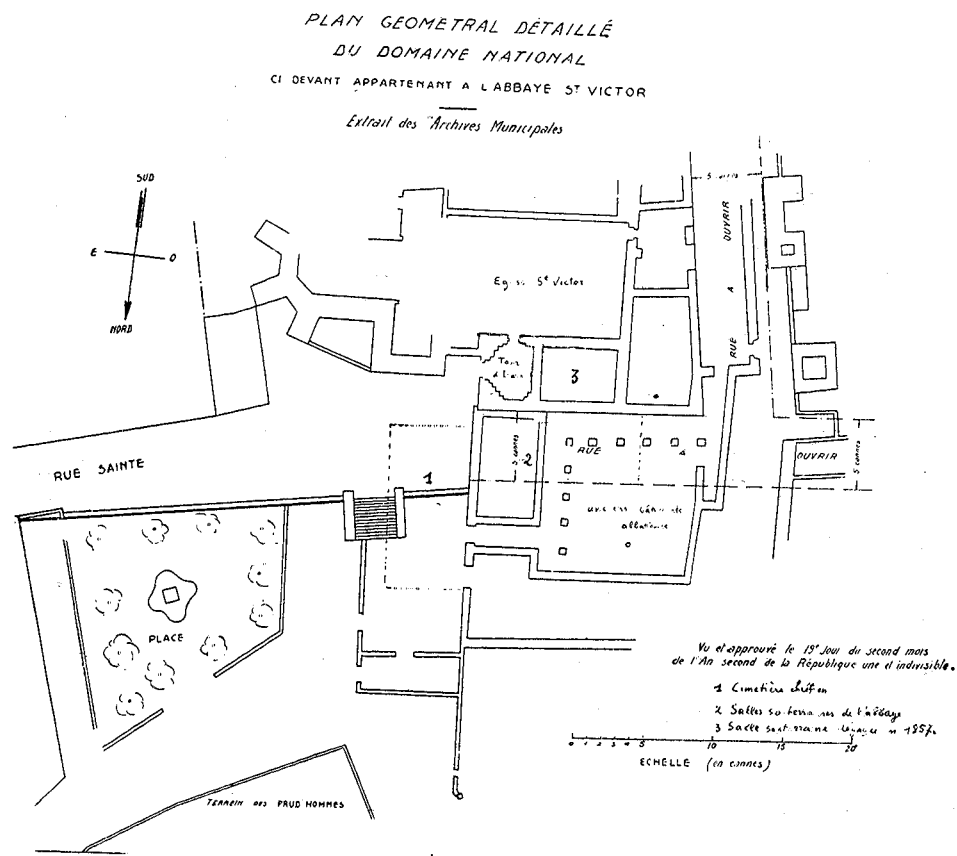


FIG. 1.

comblées en 1858, ont été à nouveau reconnues au cours des fouilles actuelles sous la rue Sainte, au nord de la Tour d'Isarn et des cryptes : à l'est, une salle rectangulaire, voûtée en berceau, qui s'adosse à la face nord de la Tour d'Isarn, avec laquelle

(1) Arch. des Monuments historiques et Bibl. du Musée Borély. Le relevé des coupes a été publié par F. BENOIT, *L'Abbaye de Saint-Victor*, p. 34 et 35; cf. p. 50. On se reportera, pour la superposition de l'église supérieure à l'église inférieure, au transparent publié dans le *Congrès arch. Aix et Nice*, 1932 (1933), p. 176-177.

elle communiquait par une arcade en plein cintre, anciennement murée, qui donnait accès à la salle souterraine de cette tour, actuellement chapelle Saint-André, sous le porche d'entrée de l'église supérieure; de cette première salle, un escalier permet d'accéder à une grande galerie, compartimentée par des piliers cruciformes, dont le relevé de 1857 avait reconnu six travées : ces piliers, supportant des voûtes d'arêtes, soutenaient le sol de la grande cour de l'Abbé. Celle-ci et le logis de l'Abbé donnaient, à l'est, sur une place ornée d'un jardin, en contre-bas de la rue Sainte.

Ces substructions, établies à des niveaux différents, sous lesquelles se prolonge le cimetière chrétien, n'appartiennent pas à une époque antérieure aux reconstructions des XIII^e et XIV^e siècles. Leur mise au jour permettrait de donner accès de plain-pied aux cryptes enfouies actuellement sous le niveau de la rue et au cimetière chrétien, rendant ainsi à l'abbaye une assise en rapport avec sa situation ancienne qui dominait le Lacydon.

L'église de Saint-Victor s'élèverait donc au milieu d'un « jardin archéologique », constitué par sa nécropole et les vestiges des bâtiments abbatiaux, le double étage de l'église correspondant aux deux niveaux de sa construction, qui sont les témoins des grandes étapes de son histoire, du V^e au XIV^e siècle.

Ainsi, les cimetières de la basse vallée du Rhône, groupés auprès des reliques des patrons et martyrs d'Arles, de Narbonne, de Nîmes, de Marseille, ont-ils entre eux des caractères communs, qui dénotent la survivance des coutumes funéraires romaines. Les cuves monolithes, aux couvercles en bâtière, de forme parallépipédique, à peine évasées à Marseille, représentent le type dégénéré et allégé des massifs sarcophages du Haut-Empire. On peut noter l'emploi d'amphores pour les sépultures d'enfants et, à Arles et à Narbonne, la survivance de l'obole traditionnelle à Charon. Mais, à part la fiole marseillaise, sans doute remplie d'eau bénite ou d'huile qui s'était imprégnée des vertus d'un « corps saint », peut-être sur la tombe de saint Victor, les tombes ne renferment aucun mobilier funéraire, en contraste avec les cimetières de même époque des pays francs, burgondes et wisigothiques.

Elles témoignent de l'état de paix d'une région qui n'avait point encore connu l'invasion et dont la population, toute romaine, avait abandonné les coutumes funéraires du paganisme et n'avait pas encore adopté l'usage des peuples barbares, qui ensevelissent leurs morts avec leurs armes ou leurs bijoux.

Fernand BENOIT.

LA TOPOGRAPHIE RELIGIEUSE D'ARLES AU VI^e SIÈCLE

par Jean Hubert.

Les origines chrétiennes d'Arles posent à l'historien des problèmes que je ne prétends pas résoudre. La personnalité du confesseur Trophime, que des privilèges apostoliques de l'année 417, inspirés par l'évêque Patrocle, de fâcheuse mémoire, présentent comme le premier évangélisateur de la cité et même de la Gaule, a donné et donnera encore lieu à maintes discussions (1). Et s'il est certain que l'église d'Arles était déjà organisée au milieu du III^e siècle (2), on ne sait pas en quel endroit de la ville ou des faubourgs l'évêque avait alors son logis et son église.

Au premier abord, il semble que l'on soit mieux renseigné pour une période un peu plus récente mais qui est encore d'une bonne antiquité. Au temps de l'évêque Honorat (426 † 429) et de son successeur Hilaire († 449), il y avait à Arles, en même temps qu'une *ecclesia publica* (3), deux sanctuaires consacrés au martyr Genesius, que Prudence, vers 400, célébrait comme le protecteur de la ville (4). Dans l'un élevé à Trinquetaille, sur la rive droite du Rhône, on commémorait son martyre; dans l'autre, au sud-est de la cité, on vénérât son corps (5). Autour des deux basi-

(1) Voir, en dernier lieu, L. LEVILLAIN, dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, XIII, 1927, p. 145-158; E. DUPRAT, dans *Mém. de l'Institut historique de Provence*, XVII, 1940, p. 118 sq.

(2) L. DUCHESNE, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, t. I, 2^e édit., p. 19 et 254.

(3) *Vita S. Hilarii*, XIV, *Patr. lat.*, t. L, col. 1234 : « *in cancello ecclesiae publicae* ». Cette Vie est presque contemporaine. *S. Hilarii sermo de S. Genesio* (récit d'événements survenus au temps d'Honorat), *ibid.*, col. 1273 : « *Nec contentus uno in loco vota perfundere in ecclesia pervigil.* » La *basilica Constantia*, également citée par la *Vita S. Hilarii* (X, 13), et de telle façon que l'on ne puisse décider si elle était un édifice distinct de l'*ecclesia*, a été attribuée par L.-A. CONSIANS (*Arles antique*. Paris, 1921, p. 352) aux libéralités de Constance II, qui séjourna à Arles pendant l'hiver de 353-354; à mon sens, il est beaucoup plus sage d'en reporter la construction à Constance III, le libérateur d'Arles, mort en 421, sept mois après son association à l'empire, et dont l'évêque Patrocle fut « l'âme damnée », comme le dit très justement Mgr DUCHESNE (*Fastes*, t. I, p. 95 sq.; *Hist. ancienne de l'Église*, t. III, 5^e édit., p. 156, 227 et 589). L'église Notre-Dame de la Major aurait été consacrée en 452 si la très curieuse inscription du moyen âge qui était gravée au-dessus de sa grande porte conservait le souvenir d'une ancienne tradition, ce que l'on ne saurait affirmer. Cf. J.-J. ESTRANGIN, *Description de la ville d'Arles antique et moderne*, Aix, 1845, p. 114; L.-A. CONSIANS, *op. cit.*, p. 356.

(4) *Peristeph.*, IV, 35 : « *Teque praepollens Arelas habebit Sancte Genesi.* » La *Passio S. Genesii* (*Bibl. hag. lat.*, 3315), qui en fait un martyr local, est de date très incertaine.

(5) *Vita S. Hilarii*, XXII, col. 1242. — *S. Hilarii sermo*, col. 1273.

liques se groupèrent des tombes et des oratoires. M. François Benoit, à qui l'on doit d'avoir accru nos connaissances de ces lieux par d'importantes découvertes, a retracé très heureusement et aussi complètement qu'on le pouvait faire l'histoire des deux cimetières (1). Le plus vaste, celui des Aliscamps, est demeuré célèbre.

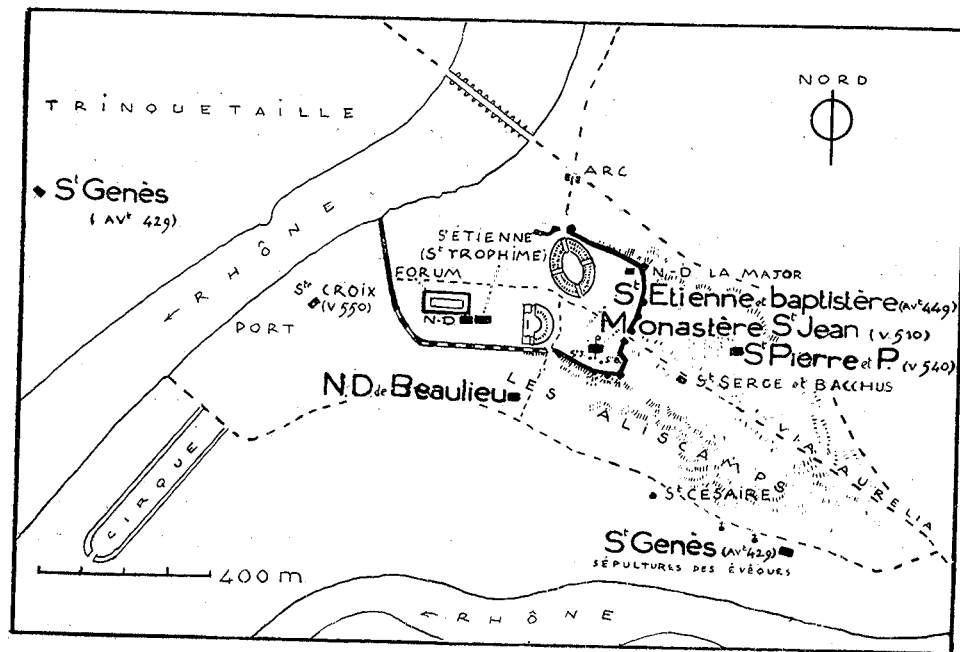


FIG. 1. — Arles.

La basilique élevée au sud de la nécropole qui abritait le corps de Genesius, fut reconstruite au XI^e siècle et elle prit alors le vocable de Saint-Honorat. Témoignant du renom de ce lieu de sépulture privilégié, on y voyait, au moyen âge, de riches sarcophages, ceux de l'évêque Concordius († v. 385), du haut fonctionnaire Geminus († 400), de Tolosanus, son contemporain; on y trouvait aussi les tombeaux des évêques Honorat et Hilaire (2). Lors des obsèques de ce dernier, en 449, la foule — au dire du biographe — fit entendre de tels cris de douleur quand il fut déposé

(1) F. BENOIT, *Les Cimetières suburbains d'Arles dans l'antiquité chrétienne et au moyen âge* (*Studi di Antichità cristiana publ. per cura del Pont. Ist. di Archeol. cristiana*, XI). Paris-Rome, 1935; *L'église Saint-Honorat des Aliscamps à Arles*. Paris, 1938 (Extr. du *Bulletin monumental*, t. 97); *Forma orbis romani*, fasc. 5, 1936, notices et plan.
(2) F. BENOIT, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1934, p. 346 sq.; *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1938, p. 171-183.

dans la tombe que l'on pensa que les toits de la basilique allaient s'effondrer et écraser les assistants (1). Avant que d'être porté au tombeau, le corps de l'évêque avait reposé une nuit dans la *basilica beati ac protomartyris Stephani* (2). C'était l'*ecclesia publica*. On ne peut en douter, car l'usage voulait que l'évêque mort ne soit conduit à sa dernière demeure qu'après avoir été exposé dans la cathédrale, pendant une nuit de veille où le clergé et le peuple l'entouraient de leurs prières (3).

Où s'élevait cette église Saint-Étienne ? A l'emplacement de la cathédrale actuelle, si l'on en croit tous les historiens d'Arles (4), c'est-à-dire à quelques pas du forum antique, au cœur même de l'ancienne cité. S'il en était ainsi, Arles serait un très notable exemple de ville gallo-romaine où le culte chrétien se serait vite affirmé de façon éclatante. Mais il suffit de lire avec attention et sans idées préconçues quelques passages de la *Vie de saint Césaire*, le plus illustre des successeurs de l'évêque Hilaire, pour constater qu'il n'en est rien.

Saint Césaire fut évêque d'Arles de 502 à 542 ou 543. Sa *Vie*, œuvre de plusieurs auteurs, a été écrite très peu de temps après sa mort, probablement avant 550 (5). Nous y trouvons une indication qui est à retenir en premier lieu : la demeure épiscopale s'élevait à côté de l'église Saint-Étienne (6).

(1) *Vita S. Hilarii*, XXIX : « tantum subito omnes clamorem cum gemitu proprio reddiderunt ut tecta ipsius basilica discissa corruere et populos obruere putarentur. » L.-A. CONSTANS (*Arles antique*, p. 352-353) a tiré des déductions inattendues de cette phrase, d'une saveur bien méridionale, en croyant que la basilique s'était réellement écroulée et qu'une ruine aussi subite indiquait que l'édifice était déjà délabré en 449.

(2) *Vita S. Hilarii*, XXI. L'invention du corps de saint Étienne est de l'année 415. Le plus ancien sanctuaire de Rome qui lui est consacré ne date que du temps de saint Léon (440-461). Il est intéressant de constater que des reliques du premier martyr avaient été déposées dans l'*ecclesia publica* d'Arles dès le temps de l'évêque Hilaire. Il est fait allusion à ces reliques dans la *Vita S. Cæsarii* (l. II, I, 12).

(3) *Vie de saint Eutrope*, évêque d'Orange, † fin v^e siècle (*Bull. Comité Hist.*, t. I, 1849, p. 63). — *Vie de saint Césaire d'Arles*, II, 47. — GRÉGOIRE DE TOURS, *Hist. Fr.*, IV, chap. v. — *Vie de saint Sulpice*, évêque de Bourges, † 647 (*Acta SS.*, janv., II, 176).

(4) Même L.-H. LABANDE, qui dans sa remarquable monographie de Saint-Trophime d'Arles (*Bulletin monumental*, t. 67, 1903, p. 461 sq.) a cependant montré qu'aucun vestige de l'époque chrétienne conservé dans ses murs ou dans son sol, fouillé à plusieurs reprises, n'était antérieur à la fin de l'époque mérovingienne.

(5) *Mon Germ.*, *Script. rer. Merov.*, t. III, p. 457-501.

(6) Dans ce texte, comme dans la *Vita S. Hilarii*, l'église épiscopale est appelée tantôt *ecclesia*, tantôt *basilica S. Stephani*, de même que nous dirions aujourd'hui « la cathédrale » ou bien « l'église Saint-Étienne ». En un passage de la seconde partie (II, 21),

Cette *domus ecclesiae* était élevée d'un étage. L'évêque avait sa chambre à l'étage supérieur et celles des clercs attachés à sa personne étaient au rez-de-chaussée (II, 6). Quand Césaire quitte son appartement pour se rendre à la cathédrale, on dit qu'il y « descend » (II, 16), preuve que celle-ci était proche. D'ailleurs, la cour qui précédait l'église donnait accès à la demeure de l'évêque. Recevant la visite d'un pauvre homme venu le prier de délivrer sa fille d'un démon, l'évêque lui dit : « Reviens demain et attends la fin de l'office de matines dans l'*atrium* de Saint-Étienne. Quand tu verras qu'il n'y a plus personne, viens jusqu'à ma chambre et appelle-moi » (II, 29). Ce texte n'avait pas échappé à l'excellent historien de la cathédrale Saint-Trophime, L.-H. Labande. Il en avait conclu, comme je le fais moi-même, que l'*ecclesia* et la *domus* étaient côte à côte; mais s'il avait poussé plus avant sa lecture, il n'aurait point situé ces constructions au lieu où s'éleva plus tard Saint-Trophime (1).

Peu après son avènement au siège d'Arles, Césaire voulut doter sa ville d'un monastère de religieuses et il commença de le faire construire sur un emplacement situé à l'extérieur des remparts. Les bâtiments n'étaient pas encore achevés quand ils furent détruits par les troupes de Francs et de Burgondes qui assiégèrent la ville en 508. Aussitôt la paix revenue, l'évêque se proposa de rétablir le couvent, et il le fit avec d'autant plus de sollicitude qu'il avait décidé d'en confier la direction à sa sœur Césarie. « Nouveau Noé », ce fut à l'intérieur des remparts, au côté même de son église épiscopale (*in latere ecclesiae*), qu'il fit disposer l'« arche » du monastère, afin de soustraire les religieuses à la menace de quelque nouveau déluge de fer et de feu (I, 35). Le monastère fut dédié à saint Jean-Baptiste, comme il est dit dans le testament de Césaire et dans des documents postérieurs (2). Les religieuses, qui étaient plus de 200 à la mort de l'évêque (II, 47), devaient être installées dès l'année 514 puisque le pape Hormisdas écrivit alors à Césaire pour le féliciter de sa fondation (3). Ce très court laps de temps invite à supposer que l'on avait simplement utilisé, en les aménageant plus ou moins complètement, des dépendances de la *domus ecclesiae*. Le couvent était en effet étroitement lié à celle-ci et à l'église épiscopale, comme le prouvent une anecdote de la *Vie de saint Césaire* et l'une des

les mots *basilica* et *ecclesia* sont employés, à quelques lignes de distance, pour désigner la même église de la paroisse rurale de Ceyreste.

(1) L.-H. LABANDE, *op. cit.*, p. 478.

(2) *Testamentum B. Cæsarii*, *Patr. lat.*, t. XLVII, col. 1139 : « ... cunctum monasterium S. Johannis, quod ego condidi... ». — Acte de l'archevêque Rostang (897), ALBANÈS et CHEVALIER, *Gallia christiana novissima*. Arles, n° 233 : « ... Cæsarius praesul... monasterium in honore B. Johannis Baptiste ceterorumque sanctorum construxit infra muros civitatis Arelatensis... »

(3) ALBANÈS et CHEVALIER, n°s 112 et 113.

prescriptions de la célèbre Règle qu'il donna à ses religieuses. Voici l'anecdote. Certaine nuit, une maison située dans le quartier prit feu et l'incendie gagna le couvent. On prévint Césaire alors que les flammes étaient déjà proches de sa chambre. En toute hâte, le prélat quitta son appartement et monta au sommet du rempart pour admonester les religieuses. De là, il apaisa le feu par la vertu de ses prières. Dans leur affolement, des moniales avaient été jusqu'à se jeter au fond de citernes qui alors, par bonheur, ne contenaient pas d'eau (1). Le témoignage de la Règle est encore plus précis : « Que personne, dit Césaire, n'ose ouvrir sous un prétexte quelconque les portes que j'ai fait condamner pour la clôture du monastère, et dans l'ancien baptistère, et dans l'école, et dans l'atelier de tissage, et dans la tour qui est auprès du verger (2). » L'« ancien baptistère » se trouvait donc à l'intérieur du nouveau monastère, et l'on peut supposer, sans grand risque de se tromper, qu'il en était devenu l'oratoire puisque nous savons que celui-ci était dédié à saint Jean-Baptiste (3). Voici démontré que la demeure épiscopale, l'église Saint-Étienne et le couvent s'élevaient côte à côte et qu'ils ne formaient, pour ainsi dire, qu'un seul ensemble de construction.

Or, on connaît fort bien l'emplacement du couvent puisque celui-ci subsista jusqu'à la Révolution et qu'il demeure encore les restes de deux de ses nombreux oratoires, l'église Saint-Jean-de-Moustier et l'église Saint-Blaise (4). Il s'étendait dans l'angle

(1) *Vita S. Caesarii*, II, 26 : « Turbatæ igitur ancillæ Dei, ... libros vel rescillas et seipsas per cisternas jactabant, ubi Deo dispensante tunc aqua deerat... Nuntiaverunt patri ipsarum eo quod jam ignis in proximo esset cellæ suæ. Ille festinanter egressus, media nocte per murum ad locum veniens ubi flamma vehementius incumbebat... »

(2) *Regula ad Virgines*. *Recapitulatio*, XIX, *Patr. lat.*, t. LXVII, col. 1120 : « Et quia propter custodiam monasterii aliqua ostia sive in veteri baptisterio, sive in schola vel tetrino, aut in turre juxta pomarium clausi atque damnavi, nullus illa unquam sub qualibet utilitatis specie aperire præsumat. »

(3) Il est parlé du baptistère dans la *Vie de saint Césaire* (II, 17) : « Nam cum ad oleum benedicendum competentibus in baptisterio annis singulis veniebat, et hinc rediens cum cocumula, ad consignandos infantes sederet, parvuli illic pueri vel puellæ a parentibus missi certatim currebant, exhibentes vascula cum aqua, alii cum oleo, ut eis benediceret. »

(4) Cf. F. BENOIT, *Les Cimetières suburbains d'Arles*, p. 54-57, et *Gallia*, t. I, 1943, fasc. 2, p. 279-282. Saint-Jean-de-Moustier était plus connu sous le nom de Sainte-Agathe. Il n'est pas assuré que cette église ait succédé à l'ancien baptistère, car elle pouvait être dédiée à saint Jean l'Évangéliste dont l'abbaye possédait d'importantes reliques. Cf. Abbé ALBANÈS, *Inventaire de l'abbaye de Saint-Césaire d'Arles en 1473*, dans *Revue des Soc. savantes*, 1879, t. I, p. 261. Ces reliques étaient dans le monastère avant 997, comme le prouve le texte d'une donation de cette époque publié par M. François BENOIT (*Les Cimetières suburbains d'Arles*, p. 54, note 1) : « ... Sacrosancte ecclesie, que constructa esse videntur in honore b. Baptiste Johannis necne apostoli Petri atque apostoli Johannis et Evangeliste, ceterorum sanctorum atque sanctarum virginum quorum reliquie sanctorum continentur plurime infra muros urbi Arelatensis, qui locus consecratus a domino Cesario... »

sud-est de l'enceinte, dominé par le rempart d'où Césaire avait surveillé les progrès de l'incendie. Il était dans une région retirée et un peu plus élevée que le reste de la cité, à l'opposé du port, assez loin du forum dont il était séparé par l'énorme

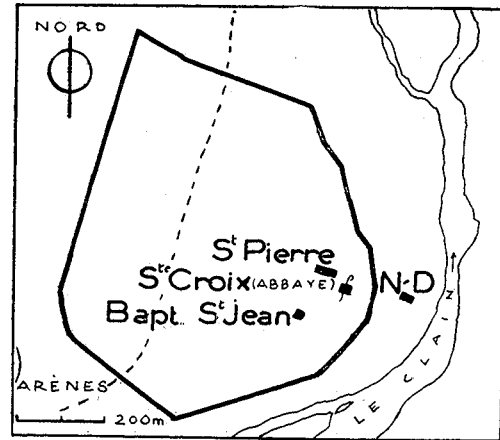


FIG. 2. — Poitiers.

masse du théâtre antique, mais au plus près de la voie Aurélienne et du grand cimetière où s'élevait la basilique funéraire du célèbre patron de la ville, le martyr Genesius. Comme L.-A. Constans semble l'avoir montré, c'est en ce lieu qu'un aqueduc antique amenait une partie de l'eau destinée à l'alimentation de la ville, ce qui expliquerait l'existence des citernes où se réfugièrent un certain nombre de religieuses pendant l'incendie du couvent. L'un de ces réservoirs fut retrouvé au XVIII^e siècle en faisant une fouille dans l'une des cours de l'abbaye (1). Quant au fameux « temple de Diane » qui se serait élevé en cet endroit, à en croire des écrits du XVIII^e siècle d'une très faible autorité (2), on peut se demander s'il ne serait point l'ancien baptistère dont les ruines auraient été prises pour celles d'un temple païen, ici comme à Marseille, à Riez, à Fréjus, à Venasque et à Gap. Il n'est pas impossible que le sol de ce paisible quartier d'Arles révèle un jour d'importants vestiges d'architecture paléo-chrétienne, alors qu'il en a été très vainement cherché jadis aux alentours de Saint-Trophime et du forum (3). Il est probable qu'une étude attentive des lieux, des anciens plans et des documents permettrait de fixer, avec plus de précision que je ne suis en état de le faire, l'emplacement de l'*ecclesia* du V^e siècle. Je crois avoir du moins démontré qu'au regard de nos usages modernes, celle-ci n'était pas plus avantageusement placée que le Latran à Rome et que

(1) L.-A. CONSTANS, *op. cit.*, p. 399.

(2) A. VÉRAN, *Le Temple de Diane à Arles*, dans *Bulletin archéologique du Comité des Trav. hist.*, 1906, p. 149-152. — L.-A. CONSTANS, *op. cit.*, p. 136, 346, 348 à 350.

(3) On a voulu voir jadis les ruines du baptistère dans l'exèdre du monument antique situé au sud du forum (Abbé CONSTANTIIN, *Les Paroisses du diocèse d'Aix*, t. II, Aix, 1898, p. 34; A. VÉRAN, *Bulletin archéologique du Comité des Trav. hist.*, 1906, p. CLXXXI). Les fouilles faites de 1908 à 1910 ont montré combien cette croyance était peu fondée. Cf. L.-A. CONSTANS, *op. cit.*, p. 262; J. FORMIGÉ, dans *Bulletin de la Soc. des Antiq. de France*, 1924, p. 168.

l'*episcopium* des premiers siècles de la plupart des cités de l'ancien monde chrétien.

On aimerait savoir à quelle époque la cathédrale reçut un nouvel emplacement, mais je ne puis, là-dessus, qu'avancer une hypothèse. Comme l'a dit avec raison L.-H. Labande, il est peu de texte « aussi évidemment apocryphe » que la Vie de saint Vigilius, évêque d'Arles de 588 aux premières années du VII^e siècle (1). C'est un démarquage impudent de la Vie de saint Maxime, évêque de Riez, et l'un des rares détails originaux qu'on y relève est qu'au lieu d'édifier une basilique dédiée à saint Aubin, comme le fit Maxime, Vigilius est dit avoir construit dans la cité d'Arles une église pour y déposer les reliques de saint Étienne. On ne saurait accorder grand crédit à un témoignage se présentant avec d'aussi mauvaises références. Cependant, je croirais volontiers que ce fut aux environs de cette époque que s'opéra le transfert. Au moins dès le début du IX^e siècle, la nouvelle église épiscopale, située près du forum, se composait de deux édifices, Saint-Étienne et Notre-Dame, la seconde église s'élevant à l'ouest de la première et n'en étant séparée que par une rue étroite (2). Or, à ma connaissance, c'est à la fin du VI^e siècle et pendant le siècle suivant que se répandit l'usage de construire à côté de l'église cathédrale proprement dite une autre église réservée plus spécialement à l'évêque, mais distincte de son oratoire. Je ne connais pas d'exemple de cet usage pour des cathédrales construites sur un nouvel emplacement à l'époque carolingienne. D'autre part, on éleva d'importantes constructions au temps de l'abbesse Rusticula (574 † 632) dans le monastère fondé par Césaire, notamment une grande église dédiée à la sainte Croix qui avait sept autels (3), et ces travaux ont pu se faire aux dépens de la vieille *domus ecclesiae* si celle-ci fut alors abandonnée aux religieuses parce qu'elle était devenue sans utilité pour l'évêque. Il n'y a pas lieu de s'étonner que l'ancienne église Saint-Étienne ait pu disparaître sans laisser de traces puisque, donnant les reliques de son patron à la nouvelle cathédrale, elle lui transmet aussi son vocable.

(1) *Acta Sanctorum*, mars, t. I, p. 399-402. Cf. L.-H. LABANDE, *op. cit.*, p. 482.

(2) ALBANÈS et CHEVALIER, n° 195 : « ... partibus S. Mariæ et S. Stephani vel S. Genesii » (7 novembre 824); n° 196 : « ... S. Mariæ et S. Stephani vel S. Genesii » (3 janvier 825); n° 212 : « ... racione S. Mariæ necnon et S. Stephani protomartiris » (11 mars 871). Les leçons de l'office de saint Trophime ne manquaient point d'attribuer au premier apôtre de la ville la fondation de ces oratoires Notre-Dame et Saint-Étienne (*Officia propria Sanctorum Arelatensis ecclesiae*, Avignon, 1612, p. 24). Notre-Dame, dite « la Principale » parce que première paroisse de la ville, fut rebâtie plus à l'ouest en 1622 pour dégager l'entrée de Saint-Trophime; on lui donna peu après le vocable de Sainte-Anne et elle abrita le Musée d'antiquités en 1812 (Abbé CONSTANTIIN, *op. cit.*, p. 92-95). Le vocable de Saint-Trophime, qui accompagne celui de Saint-Étienne à partir du X^e siècle, finit par être seul employé. Il correspond, comme celui de Saint-Genesius, à une translation de reliques.

(3) *Vita S. Rusticulæ*, dans *Acta Sanctorum*, août, t. II, p. 659.

* *

Il me reste à examiner un petit problème de topographie religieuse que soulève également l'histoire du célèbre monastère.

Césaire fit construire une basilique dont le vaisseau principal, dédié à la Vierge, était accompagné de bas-côtés consacrés à saint Jean et à saint Martin. C'était une basilique funéraire destinée à sa propre sépulture et à celles des religieuses, et il prit soin de faire disposer à l'avance sur tout son pavement de beaux sarcophages de pierre (1). Elle fut dédiée très solennellement en 524 à l'occasion d'un concile qui réunit à Arles seize évêques (2). L'abbesse Césarie, sœur de Césaire, mourut peu après, et elle fut ensevelie au milieu du « trône », côte à côte avec la tombe que le fondateur s'était destinée et qui reçut son corps en 542 (3). L'église appartenait en propre au couvent, car le soin de choisir son desservant avait été confié aux religieuses et elle pouvait recevoir les *ornamenta*, donnés par des particuliers, que la Règle interdisait de conserver à l'intérieur de la clôture (4), mais son emplacement n'est pas précisé davantage. On a pensé jadis qu'elle devait être hors des murs de la ville, sans d'ailleurs chercher à l'identifier avec quelque sanctuaire connu (5). Au contraire, M. François Benoit l'a située, par conjecture, dans l'enceinte du monastère (6), parce qu'il a judicieusement établi que la tombe de Césaire, restaurée en 883 par l'archevêque Rostang après les dévastations d'une « troupe scélérate », arabe ou normande, était conservée au XVIII^e siècle dans l'église Saint-Blaise qui, avec Saint-Jean-de-Moustier, constitue un pauvre vestige du grand couvent disparu (7). Devons-nous en conclure que, dès le début du VI^e siècle, l'évêque d'Arles avait cru

(1) *Vita S. Cæsarii*, I, 57 : « ... disposuit fabricavitque triplicem in una conclusione basilicam, cujus membrum medium in honore S. Mariæ virginis cultu eminentiore construxit, ex uno latere domni Joannis, ex alio S. Martini subjecit. Et ut auferret sacris quas congregaverit virginibus curam necessariæ sepulturæ, monobiles arcas corporibus humanis aptissimas de saxis ingentibus noviter fecit excidi, quas per omne pavementum basilicæ constipatis sterni fecit ordinibus... »

(2) MAASSEN, *Mon. Germ., Concil. ævi merov.*, p. 35 et 36.

(3) *Vita S. Cæsarii*, I, 57; II, 50.

(4) *Testamentum B. Cæsarii*, *Patr. lat.*, col. 1140; *Regula ad Virgines*, XXXIII, *Id.*, col. 1114.

(5) A. MALNORY, *Saint Césaire d'Arles*. Paris, 1894, p. 260.

(6) *Les Cimetières suburbains d'Arles*, p. 54, et p. 59, note 2.

(7) *La Tombe de saint Césaire d'Arles et sa restauration en 883*, dans *Bulletin monumental*, t. XCIV, 1935, p. 137 sq.

devoir passer outre aux antiques et formelles défenses de disposer des sépultures à l'intérieur des remparts (1) ? La réponse à cette question n'est pas indifférente. Les évêques espagnols réunis en concile à Braga en 563 font ressortir l'inconvenance d'inhumer les fidèles dans les « basiliques des saints » en rappelant que les « cités » se conforment encore strictement à la règle de prohiber toute sépulture au dedans des enceintes (2). Il serait intéressant de pouvoir constater une quarantaine d'années plus tôt, dans une ville de civilisation toute méditerranéenne, une rupture avec les usages antiques qui ne s'affirmera qu'à la fin de l'époque carolingienne. Exposons brièvement les raisons pour lesquelles nous renonçons à le faire.

Quand, sortant du couvent et de la ville par la porte située au sud-est du théâtre antique, on voulait gagner la fameuse basilique des Aliscamps qui abritait le corps de Genesius, on passait devant deux églises appartenant au monastère, Notre-Dame-de-Beaulieu et Saint-Césaire. Le grand cimetière s'étendait jusqu'à elles, car, vers 1350, les rôles de la taxe de la décime et de la taxe des procurations les situent toutes deux aux Aliscamps (3). Elles étaient proches à la fois du couvent et de la vieille basilique du martyr à l'ombre de laquelle reposaient des morts illustres et vénérés. L'une des deux devait être l'église funéraire fondée par Césaire, de même que l'église Sainte-Croix, construite vers 553 dans le faubourg du port, à l'ouest de la ville, était, hors les murs, le lieu de sépulture du premier abbé et des religieux du monastère des Saints-Apôtres fondé vers 548, auprès de la basilique des Saints-Apôtres, *intra muros civitatis*, par l'évêque Aurélien avec l'aide du roi Childebart (4).

Les historiens d'Arles ne citent point de mention de l'église Saint-Césaire antérieure au moyen âge. Cependant, en 1221, à l'occasion d'un procès, le couvent prétendait qu'elle était son ancienne église funéraire, mais en invoquant seulement à l'appui de son dire la *Vita S. Cæsarii* (5). J'y vois la preuve que l'on avait encore

(1) Les textes relatifs à ces défenses sont cités par E. LE BLANI, *Inscr. chrét. de la Gaule*, t. II, p. 220.

(2) MANSI, *Concil. ampl. coll.*, t. IX, col. 779 : « ... nam si firmissimum hoc privilegium usque nunc retinent civitates, ut nullo modo intra ambitus murorum cujuslibet defuncti corpus humetur... »

(3) M. PROU et E. CLOUZOI, *Pouillés des provinces d'Aix, d'Arles et d'Embrun*. Paris, 1923, p. 142 et 147. Les deux églises figurent sous la rubrique de *Aliscampis*.

(4) ALBANÈS et CHEVALIER, nos 141, 145 et 168; E. LE BLANI, *Inscr. chrét. de la Gaule*, t. II, n° 512, p. 248. Le monastère avait été établi auprès d'une *basilica Apostolorum* qui existait déjà au temps de Césaire (*Vita S. Cæsarii*, II, 24). On ne connaît pas son emplacement. L.-A. CONSIANS, *op. cit.*, p. 359, confond à tort cet édifice avec la *basilica S. Petri et Pauli* fondée vers 530, par un certain Petrus, dans le cimetière qui s'étendait à l'est de la cité (C. I. L., t. XIII, 1^{re} partie, 936). Au sujet de l'étendue de la cité du côté du port, cf. F. LOI, *Recherches sur la population et la superficie des cités remontant à la période gallo-romaine*, 1^{re} partie, Paris, 1945, p. 166, note 3.

(5) ALBANÈS et CHEVALIER, n° 133.

souvenir que le cimetière des religieuses était jadis aux Aliscamps, mais qu'il n'y avait plus alors les vieilles tombes du fondateur et des premières abbesses pour en témoigner parce qu'elles avaient dû être transportées depuis longtemps à l'intérieur du monastère (1). D'ailleurs, le couvent avait alors de bonnes raisons pour ne pas faire allusion à Notre-Dame-de-Beaulieu, car il avait été obligé en 1208 d'abandonner cette église et ses vastes dépendances aux religieux de Saint-Pons, alors sans asile, et il ne recouvra son bien qu'en 1307 (2). On a la certitude qu'en 897, quatorze ans après sa restauration, la tombe de Césaire était encore dans l'église Notre-Dame (3). Pour achever de nous convaincre que celle-ci doit être identifiée avec Notre-Dame-de-Beaulieu, dont il ne reste plus une pierre puisqu'elle fut rasée en 1373 (4), il convient de donner un coup d'œil au plan de l'ancienne cité épiscopale de Poitiers.

On sait tout ce que doit au monastère des religieuses d'Arles celui que fonda à Poitiers sainte Radegonde peu après la mort de Césaire. La reine fit un séjour à Arles, en rapporta la Règle donnée par Césaire à ses religieuses et demeura en relations épistolaires avec l'abbesse. Comme celui d'Arles, son couvent fut placé très près de l'église épiscopale. Il s'étendait entre celle-ci et le mur d'enceinte. Il prit le nom de Sainte-Croix quand, au temps de Sigebert, un morceau du bois de la vraie Croix lui fut donné (5). C'est l'époque où nous voyons à Arles apparaître ce vocable qui est donné aussi bien à l'église édifiée par l'abbesse Resticula qu'à la basilique suburbaine du monastère des Apôtres, et l'on est invité à supposer une origine commune aux reliques de la Croix reçues par ces trois établissements. Une fois le couvent fondé, la reine fit construire une église funéraire à laquelle on travaillait encore vers 570. Placée sous le patronage de la Vierge, comme celle du monastère d'Arles, elle s'élevait en dehors de la cité, presque au pied du rempart, à peu de distance de la cathédrale et du couvent. Dans une lettre dont Grégoire de Tours nous a conservé le texte, la reine exprimait son désir d'y recevoir la sépulture au milieu de celles de ses « sœurs » qui y avaient déjà trouvé le suprême

(1) L'abbesse Rusticula († 632) avait été ensevelie dans la « basilique Notre-Dame », à droite de l'autel (*Acta Sanctorum*, août, t. II, p. 664).

(2) M. CONSTANTIN, *op. cit.*, p. 237.

(3) ALBANÈS et CHEVALIER, n° 233, acte de l'archevêque Rostang : « ... quod dederunt preposito vel presbyteratui S. Mariæ, ubi prefatus senior (Cæsarius) corpore sepultus vivit cum gloria. »

(4) F. BENOÎ, *Les Cimetières suburbains d'Arles*, p. 57; M. CONSTANTIN, *op. cit.*, p. 237.

(5) GRÉGOIRE DE TOURS, *Hist. Fr.*, III, 7; Lettre de l'abbesse Cæsaria II, dans *Mon. Germ., Epist. merov. ævi*, t. I, p. 450. Cf. C.-F. ARNOLD, *Cæsarius von Arelate*. Leipzig, 1894, p. 418 sq.; R. AIGRAIN, *Sainte Radegonde*. Paris, 1918, p. 69 sq.

repos (1). Elle y fut ensevelie en 587 et lui donna son nom. L'église Sainte-Radegonde de Poitiers n'a pas eu le sort malheureux de la basilique funéraire dont elle était la lointaine réplique. Elle témoigne encore de très anciens usages dont l'étude de la topographie religieuse permet de préciser l'histoire.

JEAN HUBERT.

(1) GRÉGOIRE DE TOURS, *Hist. Fr.*, IX, 42 : « ... ut in basilica, quam in S. Mariæ dominicæ genitricis honorem cœpimus ædificare, ubi etiam multæ sorores nostræ conditæ sunt in requie... cum me Deus de hac luce migrare præcepuit, corpusculum meum ibi debeat sepeliri. » Cf. *Vita S. Radegundis*, II, 23 et 24, dans *Mon. Germ., Script. rer. merov.*, t. II, p. 393.

UNE HYMNE SYRIAQUE SUR LA CATHÉDRALE D'ÉDESSE

par A. Dupont-Sommer.

H. Goussen a publié, en 1925, une hymne syriaque en l'honneur de la Cathédrale d'Édesse qui présente du point de vue archéologique un intérêt considérable (1). Elle contient, en effet, de multiples allusions à l'architecture d'ensemble et à maintes particularités de l'auguste monument, presque rival, jadis, de Sainte-Sophie de Constantinople, et elle permet ainsi de se représenter, du moins dans une certaine mesure, ce qu'était cette église, aujourd'hui disparue, et dont les sources littéraires faisaient seulement connaître l'existence et la splendeur.

L'hymne en question se trouve conservée dans un manuscrit du XIII^e siècle, le *Codex Vaticanus Syriacus* 95, fol. 49-50 (2). Elle porte dans ce manuscrit le titre de *sugitha* (ܣܘܓܝܬܐ); écrite en vers de 16 syllabes, elle compte en tout 22 strophes, comprenant chacune deux vers.

La deuxième strophe de cette *sugitha* donne les noms de ceux qui bâtirent « le Temple glorieux » : Amidonius, Asaph et Addaï. Amidonius est connu : c'est le trente-huitième évêque d'Édesse; c'est lui qui entreprit, au temps de Justinien, de construire la cathédrale, ou plutôt de la reconstruire, car elle avait été fondée dès 313, mais détruite par une inondation en 524-525. Asaph et Addaï, qui ne sont pas autrement connus, mais qui ne sont certainement pas les successeurs d'Amidonius (ceux-ci se nomment Jean et Épiphanie), sont très probablement, ainsi que le suggère Goussen, les deux architectes de l'église.

L'hymne, qui mentionne avec honneur ces trois personnages, mais sans préciser leur qualité, nous semble avoir été composée de leur vivant même, ou seulement peu de temps après leur mort, par conséquent vers le milieu du VI^e siècle. On la chantait sans doute chaque année au jour anniversaire de la dédicace de l'église.

En même temps que le texte syriaque, Goussen a publié une traduction de celui-ci accompagnée d'un petit nombre de notes. En outre, A.-M. Schneider, dans une étude

(1) *Über eine « Sugitha » auf die Kathedrale von Edessa*, dans *Le Muséon*, t. XXXVIII, p. 117-136.

(2) Ce manuscrit contient un « tropologion » jacobite; il est ainsi décrit, comme le note GousSEN, dans le *Catalogus* des frères ASSEMANI : *Cod. antiq. in-8°, bombyc., foll. 98, syriacis literis stranghelis exaratus. Scalæ ex hymnis (ܣܘܓܝܬܐ) — maxime S. Ephræmi — confectæ, numero 156, init. et fin. mutilus. Circa XIII^m sæculum.*

récente sur cette *sugitha* — étude principalement archéologique —, a proposé une traduction en partie nouvelle, qui corrige celle de Goussen notamment en ce qui concerne un certain nombre de termes techniques (1). La traduction que nous présentons ici s'aide naturellement des deux traductions allemandes; elle s'appuie toutefois essentiellement sur un examen direct du texte syriaque (2), et elle diffère des précédentes sur des points assez nombreux et souvent importants; c'est pourquoi nous la faisons suivre d'un bref commentaire, visant surtout à justifier notre propre interprétation chaque fois qu'elle est en désaccord avec celles de nos devanciers. Nous nous limitons néanmoins à une étude philologique, le commentaire archéologique devant être présenté dans un autre article.

TRADUCTION

- I. (O Toi), l'Essence, laquelle réside dans le Temple saint, (dans le Temple) dont la gloire, de par nature, (vient) de cette (Essence),
Donne-moi la grâce de l'Esprit-Saint pour parler du Temple d'Édesse!
- II. C'est Bašléel qui érigea le Tabernacle pour nous servir de type, cet (homme) qui fut instruit par Moïse ;
Et c'est Amidonius et Asaph et Addaï qui bâtirent pour toi à Édesse le Temple glorieux.
- III. Clairement ils ont représenté en lui les Mystères et de ton Essence et de ton Plan (de salut),
Et celui qui regarde (ce Temple) minutieusement est rempli d'admiration à sa vue.
- IV. En effet, c'est une chose réellement admirable que, (dans) sa petitesse, (il) soit semblable au vaste Monde,
— Non par les dimensions, mais par le type : des eaux l'entourent, de même que la Mer (entoure le Monde).
- V. Voici que sa toiture est tendue comme les cieux : sans colonnes, voûtée et close;
Et, en outre, (elle est) ornée de mosaïques d'or, comme le firmament (l'est) d'étoiles brillantes.

(1) *Die Kathedrale von Edessa*, dans *Oriens Christianus*, t. XXXV (1938), p. 161-167.
— L'auteur déclare être redevable de ces corrections au Professeur A. Baumstark.
(2) On trouvera celui-ci dans l'article de GOUSSEN mentionné plus haut.

- VI. Et sa coupole élevée, voici qu'elle est comparable aux cieux des cieux,
Et, semblable à un casque, sa partie supérieure repose solidement sur sa partie inférieure.
- VII. Ses arcs, vastes et splendides, représentent les quatre côtés du Monde;
Ils ressemblent, en outre, par la variété des couleurs, à l'arc glorieux, (à) celui des nuées.
- VIII. D'autres arcs l'entourent, comme des saillants rocheux surplombant la montagne ;
C'est sur eux et en eux et par eux qu'est reliée aux arches sa toiture tout entière.
- IX. Son marbre est semblable à l'Image non faite de main (d'homme), et ses parois (en) sont revêtues harmonieusement;
Et par sa splendeur, tout poli et tout blanc, il rassemble en lui la lumière, tel le soleil.
- X. On a mis du plomb sur sa couverture, pour que les chutes de pluie ne l'endommagent pas :
Il n'y a pas de bois du tout dans sa toiture, qui est tout entière comme coulée, (bien qu'étant) de pierre.
- XI. Il est entouré de parvis magnifiques avec deux portiques formés de colonnes ;
Ils représentent les tribus d'Israël qui entouraient le Tabernacle de l'Alliance.
- XII. De chaque côté il possède une façade identique, car unique est le type de ces trois (façades),
De même qu'est unique le type de la Sainte Trinité.
- XIII. En outre, dans son chœur brille une lumière unique par trois fenêtres qui (y) sont ouvertes :
Elle nous annonce le Mystère de la Trinité du Père et du Fils et de l'Esprit-Saint.
- XIV. En outre, la lumière de ses trois côtés est produite par de nombreuses fenêtres :
Elle représente les Apôtres et Notre-Seigneur et les Prophètes et les Martyrs et les Confesseurs.
- XV. En outre, l'estrade est placée au milieu de lui, sur le type du Cénacle de Sion,
Et, au-dessous d'elle, (se trouvent) onze colonnes, comme les onze Apôtres qui s'étaient cachés (au Cénacle).

XVI. En outre, la colonne (située) derrière l'estrade représente par sa forme le Golgotha,

Et, au-dessus d'elle, est fixée une croix lumineuse, comme Notre-Seigneur au milieu des larrons.

XVII. En outre, cinq portes sont ouvertes en lui à la ressemblance des cinq Vierges (de la parabole),

Et par elles entrent les fidèles avec gloire, comme les Vierges (sages), troupe lumineuse!

XVIII. Les dix colonnes qui supportent le Chérubin de son chœur représentent

Ces dix Apôtres qui furent dans la torpeur (?) au moment où fut crucifié notre Sauveur.

XIX. Telles quelles, les neuf marches placées dans son chœur, ainsi que le trône,

Représentent le Trône du Christ et les neuf Ordres des Anges.

XX. Élevés sont les Mystères de ce Temple concernant les cieux et la terre : en lui est représentée typiquement

La sublime Trinité, ainsi que le Plan de notre Sauveur.

XXI. Les Apôtres, (qui sont) ses fondations dans l'Esprit-Saint, et les Prophètes et les Martyrs sont représentés typiquement en lui :

Sur la prière de la Mère bénie, puisse être leur mémoire là-haut dans les cieux!

XXII. Puisse la sublime Trinité, qui a donné la force à ceux qui ont bâti (ce Temple),

Puisse-t-elle nous garder de tout mal et nous délivrer de (tout) dommage!

COMMENTAIRE

Strophe I. Goussen et Schneider traduisent ainsi le premier vers : Seiender, der wohnt in dem heiligen Tempel, dessen Glorie von ihm ist der Natur nach. Le premier mot, **LAJ**, nous semble désigner proprement l'Essence (οὐσία), plutôt que l'Être (« Seiender »); il s'agit évidemment de l'Essence divine. Celle-ci « réside dans le Temple saint » : entendons dans le Christ, le Verbe incarné, qui est le Temple de Dieu (cf. Jean, II, 19, 21); le temple matériel, le « temple d'Édesse », est nommé seulement dans le vers suivant. Qu'il s'agisse ici du Temple spirituel, du Christ, ceci nous semble démontré par la suite du même premier vers : **LAJ** **ou** **ou** **ou**, ce que nous tradui-

sons ainsi : « (le Temple) dont la gloire, de par nature, (vient) d'elle. (= de l'Essence divine) ». L'adverbe **LAJ** se rattache au nom **LAJ** « nature », mot technique de la langue théologique correspondant au grec **φύσις**. L'idée exprimée est assez subtile et en rapport avec les controverses christologiques qui étaient alors très vives en Orient; l'accent est mis sur la divinité du Christ, divinité qui lui appartient « de par nature ». Notons que la formule employée semble avoir un certain relent de « monophysisme », sans que l'auteur soit pour autant à ranger à proprement parler parmi les Monophysites; l'évêque d'Édesse, Amidonius, nommé avec éloge dans la strophe II (cf. aussi strophe XXII), était, on le sait, demeuré fidèle à la doctrine de Chalcédoine. — Remarquons que, selon notre interprétation, les trois personnes de la Trinité se trouveraient énumérées dans la première strophe : l'« Essence », c'est-à-dire le Père, — le « Temple saint », c'est-à-dire le Fils, le Verbe incarné, — et l'Esprit-Saint.

Strophe II. **LAJ** « Bašléel »; en hébreu **בְּשִׁלְעֵל**, LXX **Βεσλέηλ**. C'est ce personnage qui, avec Oholiab, est chargé de l'aménagement du Tabernacle dans le désert (cf. Exode, xxxi, 2; xxxv, 30, etc.). Amidonius, l'évêque, ainsi que les deux architectes, Asaph et Addai, qui construisirent la cathédrale, sont glorieusement comparés au fameux artisan compagnon de Moïse. — Le Tabernacle lui-même est qualifié de « type » : **LAJ**, transcription du grec **τύπος**; c'est un mot technique de la langue théologique. Ce mot est fréquent dans notre sugitha; nous l'avons chaque fois rendu par le mot « type ». Le Tabernacle est le « type » de l'église construite à Édesse, non seulement en ce sens qu'il lui a servi, dans une certaine mesure, de modèle (cf. strophe XI), mais encore en ce sens qu'il la préfigurait dans les intentions divines.

Strophe III. **LAJ** « ton Plan »; encore un mot technique de la langue théologique, correspondant au grec **οἰκονομία**. Il désigne le Plan du salut par le Christ (cf. Éphésiens, III, 9). — Cette strophe est à rapprocher de la strophe XX, qui déclare également que l'église d'Édesse symbolise à la fois le Mystère de la « sublime Trinité » (la strophe III parle équivalentement du Mystère de l'« Essence » divine) et le Mystère du Plan divin.

Strophe IV. Si, malgré ses dimensions relativement restreintes, le Temple d'Édesse représente « le vaste Monde », c'est en premier lieu, note le poète, parce qu'il est entouré d'eau (il s'agit des deux étangs entre lesquels il est situé), cette eau étant le symbole de la Mer, ou de l'Océan, qui, selon la conception ancienne, enveloppe le Monde tout entier.

Strophe V. La toiture de l'église (**LAJ**) symbolise le ciel, entendons la voûte du ciel; c'est pourquoi le poète décrit cette toiture comme étant « sans colonnes, voûtée et close ». — Dans le second vers, le mot **LAJ** a été mal compris par les deux traduc-

(littéralement : au dedans de lui) la lumière, tel le soleil » ; le poète décrit l'extrême luminosité de ce marbre qui semble absorber en lui la lumière, tant il est blanc et pur.

Strophe X. **ܐܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ** : Goussen : die wie gegossen ist ganz aus Stein; Schneider : die wie ganz aus Stein gegossen ist. Il faut, croyons-nous, séparer **ܐܝܬܐ** de **ܡܝܢ** : « qui est tout entière comme coulée, (bien qu'étant) de pierre ». Le mot **ܡܝܢ**, en effet, signifie « répandre », « couler (un métal) » ; ce qui donne à la toiture de l'église l'apparence d'un objet « coulé », d'un objet de métal, c'est le fait qu'elle est tout entière revêtue de plomb, comme l'expose le premier vers de la strophe : l'expression « coulée de pierre » serait aussi forcée qu'inadéquante. Le texte dit simplement que, bien que revêtue de plomb, et prenant de ce fait un aspect métallique, la toiture est en pierre, sans la moindre partie en bois.

Strophe XI. **ܐܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ** « Il (le Temple) est entouré de parvis magnifiques avec deux portiques formés de colonnes ». Le mot **ܫܝܬܐ** désigne les « cours » (ou « parvis ») situées à l'extérieur de l'église ; ces « cours » sont ornées de deux « portiques » (**ܐܝܬܐ** = **ܫܝܬܐ**) : le texte précise que ces deux portiques sont « formés de colonnes » (le mot **ܐܝܬܐ**), dérivé du perse sutūn, signifie « colonne ». Goussen traduit : Es schliessen ihn ein herrliche Höfe in (zwischen) zwei Säulenhallen, die (wieder) durch Säulen verbunden sind; il commente ainsi sa traduction : Das viereckige Baumassiv war also (wohl mit Ausschluss der Ost- oder Chorseite) mit einem anliegenden und einem weiter abstehenden Portikus umgeben, die beide wieder so mit (kleineren) Portiken in regelmässigen Abständen verbunden waren, dass sie zwölf Höfe bildeten (1). Mais le texte ne dit pas que les « cours » étaient entourées de deux portiques, mais seulement, d'une façon plus vague, qu'il s'y trouvait deux portiques, qu'on peut se représenter disposés tout autrement que ne fait Goussen. Et surtout, la proposition relative **ܐܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ** ne signifie pas : « qui sont reliés (à nouveau) par des colonnes » ; le mot **ܐܝܬܐ** est le participe passif pael du verbe **ܐܝܬܐ** : il veut dire « composé, formé », et non pas « relié (2) ». L'auteur insiste simplement sur le fait qu'il s'agit de portiques à colonnes. Inutile d'imaginer que les deux portiques étaient reliés l'un à l'autre par d'autres portiques, de façon à dessiner « douze cours » distinctes : le texte ne dit rien de semblable, et, si le second vers de la strophe explique que les parvis qui entouraient l'église « représentent les tribus d'Israël qui entouraient le Tabernacle de l'Alliance », il ne précise aucunement que ces parvis étaient, comme les tribus d'Israël, au nombre de douze (3).

(1) Art. cit., p. 122, n. 7.

(2) Cf. BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*², p. 731.

(3) La traduction de SCHNEIDER : « Es umgeben ihn herrliche Räume in zwei Hallen, die wieder durch Hallen verbunden sind », est encore moins acceptable; l'auteur a rendu

Strophes XII, XIII et XIV. Il résulte clairement de ces trois strophes que l'église possède trois côtés égaux, ornés de façades identiques, tandis que le quatrième côté, celui du « chœur » (**ܡܝܢ ܫܝܬܐ**, littéralement « l'autel », d'où, fréquemment, le lieu où est érigé l'autel, le « chœur » de l'église) (1) possède une forme, une architecture spéciales (2).

Strophe XV. Le mot **ܐܝܬܐ** est la transcription du grec βήμα « estrade, tribune » ; l'« estrade » en question (l'ambon) est placée au milieu de l'église. Elle est supportée par onze colonnes : celles-ci symbolisent « les onze Apôtres qui s'étaient cachés » dans le Cénacle, attendant la descente de l'Esprit-Saint promise par Jésus (Actes des Apôtres, I, 13-14) (3), de même que l'ambon a pour « type » le Cénacle lui-même. — Le mot employé pour « Cénacle » est **ܐܝܬܐ**, littéralement « la salle haute » (dans le Nouveau Testament τὸ ὑπερῶν, Vulgate coenaculum).

Strophe XVI. Le texte indique que la colonne en question est située « derrière l'estrade » (**ܐܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ**), mais ne précise point à quelle distance ni dans quelle orientation. Cette colonne, est-il dit, « représente par sa forme (**ܐܝܬܐ**) le Golgotha » ; Goussen et Schneider traduisent servilement : in ihrem Schema : le mot syriaque, en effet, est la transcription du grec στήλη. Mais ce mot doit être ici précisé; nous pensons que l'auteur veut dire que la colonne en question, par sa « forme » élevée, rappelle l'éminence du Golgotha. — Cette colonne, est-il dit encore, est surmontée d'une « croix lumineuse », **ܐܝܬܐ ܕܡܝܢ ܫܝܬܐ** ; les deux traductions allemandes portent ein Prachtkreuz, mais le texte syriaque dit littéralement : « une croix de lumière », ce qui est plus précis que « une croix magnifique » : la croix pouvait être, en effet, ornée de lumières, ou bien en un métal brillant tel que l'or. C'est pourquoi il est dit que cette croix ressemble à « Notre-Seigneur au milieu des larrons » : le Christ, sur sa croix, était auréolé d'une gloire brillante, tandis que les deux larrons étaient enveloppés de ténèbres, de ces ténèbres

par le même mot *Hallen* les deux mots syriaques **ܐܝܬܐ** « portiques » et **ܐܝܬܐ** « colonnes », qui sont, en dépit d'une certaine ressemblance de forme, d'origine et de sens entièrement différents : doit-on penser qu'il ait confondu **ܐܝܬܐ** avec **ܐܝܬܐ** ?

(1) Cf. BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*², p. 138 a.

(2) Dans la strophe XIV, GOUSSEN traduit **ܐܝܬܐ** par « Seiten », et explique ce mot par « Schiffe » (cf. art. cit., p. 122, n. 8) : mais il ne s'agit pas ici des « nef » de l'église; le mot syriaque, ici comme à la strophe XII, signifie simplement « côté ». — SCHNEIDER, dans la strophe XIV, a traduit le même mot par *Fassaden* ; mais le mot « façade » se dit **ܐܝܬܐ** (cf. strophe XII), et non pas **ܐܝܬܐ** (pour **ܐܝܬܐ** ou **ܐܝܬܐ**, voir BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*², p. 554 a).

(3) Ils sont onze, et non plus douze, puisque Judas les a quittés. — Le texte des Actes ne dit pas, en propres termes, que les onze Apôtres s'étaient « cachés » au Cénacle, mais seulement qu'ils y « demeuraient » (καταμένοντες), attendant dans la prière la visite de l'Esprit-Saint; mais notre auteur peut dire qu'ils s'y étaient « cachés », en ce sens qu'ils y étaient retirés.

qui couvrèrent la terre à l'heure de la crucifixion (cf. Matthieu, xxvii, 43) (1).

Strophe XVII. Les cinq portes qui donnent accès à l'intérieur de l'église (il ne nous appartient pas de préciser quel était leur emplacement) représentent, aux yeux du poète, les cinq Vierges sages de la parabole évangélique (cf. Matthieu, xxv, 1 suiv.). Le texte porte : ܐܠܥܕܬܐ ܕܠܚܝܩܐ ܕܡܕܢܚܐ, ce qu'il faut traduire littéralement : « à la ressemblance des cinq Vierges », et non pas, comme font Goussen et Schneider, « selon la parabole des cinq Vierges » (nach dem Gleichnisse der fünf Jungfrauen); le mot ܡܕܢܚܐ, en effet, ne signifie pas « parabole » (en syriaque, ܡܕܢܚܐ), mais « ressemblance, image, type ». — Les deux derniers mots de la strophe, ܕܡܕܢܚܐ ܕܡܕܢܚܐ, ont été ainsi rendus par les traducteurs allemands : ins Lichtgemach; mais nous ne voyons pas ce qui correspond dans le syriaque au mot Gemach. En réalité, le mot ܡܕܢܚܐ n'est autre que la transcription du grec λεγιών (= latin legio) « légion, troupe, foule », et il est ici en apposition au sujet; le poète se représente la foule des fidèles qui entrent par les portes de l'église : « troupe lumineuse », comme celle des Vierges sages qui faisaient cortège à l'époux, portant leurs lampes allumées.

Strophe XVIII. ܕܡܕܢܚܐ ܕܡܕܢܚܐ « le Chérubin de son cœur ». Pour l'explication de ce « Chérubin » du cœur et des dix colonnes qui le supportent, nous renvoyons à l'article suivant. — ܕܡܕܢܚܐ. Goussen et Schneider ont traduit : (jene zehn Apostel), die geflohen; mais nous ne connaissons pas de verbe ܡܕܢܚܐ signifiant « s'enfuir ». Nous pensons que le verbe ici attesté ܡܕܢܚܐ est à rattacher au grec νηχίζω-ω « être engourdi, être dans la torpeur (2) » : les Évangiles ne disent pas que les Apôtres « furent dans la torpeur » au moment de la Crucifixion; mais ceci pouvait se déduire du fait qu'ils étaient absents de cette scène, à l'exception toutefois de Jean, le disciple bien-aimé (Jean, xix, 26).

Strophe XIX. ܡܕܢܚܐ ܕܡܕܢܚܐ ܕܡܕܢܚܐ. Goussen et Schneider : Der Aufbau von neun Stufen. Nous traduisons : « Telles quelles, les neuf marches... », littéralement : « La condition des neuf marches... »; le mot ܡܕܢܚܐ, en effet, — qu'il ne faut pas confondre avec ܡܕܢܚܐ ni avec ܡܕܢܚܐ, — a proprement un sens abstrait : « condition, constitution (3) ». — Le mot ܡܕܢܚܐ qui suit est la transcription du grec θρόνος;

(1) GOUSSEN (art. cit., p. 122, n. 9) explique que la mention des larrons entre lesquels Jésus fut crucifié est une allusion « ironique » aux fidèles groupés autour de l'ambon : mais la strophe suivante parle des fidèles en tout autres termes!

(2) Le verbe ܡܕܢܚܐ ne semble pas attesté ailleurs en syriaque. Le mot ܡܕܢܚܐ (ou ܡܕܢܚܐ), dérivé du grec νηχίζω, y est attesté plusieurs fois, mais seulement au sens de *mala-pteris electricus* (cf. BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*², p. 449 b).

(3) Cf. BROCKELMANN, *op. cit.*, p. 654 b.

il ne peut guère désigner ici que le « trône » de l'évêque, sens qu'il a fréquemment dans les textes syriaques (1). Goussen le traduit par « autel », de même que Schneider; mais cette interprétation nous semble forcée et peu en accord avec le sens du même mot dans le vers suivant : ܡܕܢܚܐ ܕܡܕܢܚܐ « le Trône du Christ ».

Strophe XX. ܡܕܢܚܐ. C'est le participe passif pael du verbe ܡܕܢܚܐ, dénominateur de ܡܕܢܚܐ = τῶπος; nous traduisons littéralement : « est représentée typiquement » (Goussen et Schneider : versinnbildet ist). Même mot à la strophe XXI : ܡܕܢܚܐ.

14 juillet 1945.

A. DUPONT-SOMMER.

(1) Cf. *op. cit.*, p. 836 a.

N. B. — Les caractères orientaux figurant dans cet article ont été prêtés par l'Imprimerie Nationale.

LE TÉMOIGNAGE D'UNE HYMNE SYRIAQUE SUR L'ARCHITECTURE DE LA CATHÉDRALE D'ÉDESSE AU VI^e SIÈCLE ET SUR LA SYMBOLIQUE DE L'ÉDIFICE CHRÉTIEN

par A. Grabar.

A la suite de Strzygowski et de Gertrude Bell, beaucoup d'historiens de l'art attribuent à la Mésopotamie du Nord un rôle de premier plan dans l'élaboration de l'architecture chrétienne, et notamment dans la formation de l'église voûtée. Or, quelle que soit la valeur de cette hypothèse, le nombre des monuments de ce pays antérieurs à la conquête musulmane est infime, et leurs voûtes en particulier sont toujours refaites. Sauf erreur, il ne reste plus en Mésopotamie du Nord aucun exemple de coupole chrétienne pré-islamique. Tout ce qu'on a pu conjecturer sur la priorité de ce pays dans l'histoire de l'église voûtée repose donc sur le témoignage soit des œuvres locales postérieures (qu'on suppose inspirées par des monuments plus anciens, maintenant disparus), soit des monuments des pays voisins (Syrie, Asie Mineure, Arménie).

Seules, des fouilles systématiques seraient en mesure d'apporter des données certaines et suffisantes sur l'architecture des premiers siècles chrétiens dans cette partie de la Mésopotamie qui, aux côtés de la Syrie, a connu une période de prospérité et d'intense activité, religieuse, littéraire et artistique, entre la Paix de l'Église et la conquête arabe. Mais en attendant ces travaux sur le terrain, retenons les quelques faits que nous apporte une description ancienne d'une importante église du VI^e siècle située à Édesse.

La pièce littéraire en question appartient à une époque qui suit d'assez près la construction de l'édifice (elle semble dater du VII^e siècle : v. *infra*). Elle est l'œuvre d'un témoin oculaire et définit les caractères essentiels d'un monument qui, disparu depuis longtemps, passait autrefois pour l'une des merveilles du monde (1). Ce texte nous fait entrevoir, enfin, la construction d'un sanctuaire voûté du VI^e siècle, dans l'une des principales cités de la Mésopotamie du Nord. Il mérite d'être examiné avec soin.

Il s'agit d'une *sougthā* ou hymne versifiée syriaque qui avait déjà attiré les regards

(1) Maçoudi (*Les Prairies d'or*, éd. Barbier de Meynard, I, p. 331), Mukkadesi (LE SIRANGE, *The Lands of the eastern Caliphate*, Cambridge, 1905, p. 104). Cf. R. DUVAL, *Histoire... d'Édesse*, 1892, p. 16; GOUSSEN, article cité à la note suivante, p. 117.

de certains archéologues et orientalistes (1). Mais les deux traductions allemandes de cette pièce, inexactes sur certains points, n'ont pas permis à A.-M. Schneider d'interpréter correctement la description du monument d'Édesse et d'en saisir l'importance pour l'histoire de l'architecture. La traduction française que M. Dupont-Sommer a bien voulu faire pour nos *Cahiers* et qu'on aura lue sur les pages qui précèdent (2) ouvre à l'archéologue des perspectives nouvelles. Aux yeux de celui-ci cette version (que justifient d'ailleurs les nombreux commentaires philologiques du traducteur : v. *supra*) offre une preuve certaine d'exactitude : les indications qu'on y trouve sur l'architecture de l'église, sur son décor et ses meubles liturgiques, ne sont jamais en contradiction les unes avec les autres ni avec nos connaissances de l'art chrétien d'Orient, à l'époque justinienne.

Précieuse pour l'étude des formes de l'architecture chrétienne en Mésopotamie du Nord, la *sougîthâ* ne l'est pas moins pour l'histoire de la symbolique appliquée à un édifice de culte chrétien. Les indications qu'on lui doit à cet égard sont de première importance, et pourtant elles n'ont jamais été relevées jusqu'ici. Dans ce texte relativement bien daté, les futurs historiens de la symbolique de l'église et de ses aménagements culturels trouveront un premier exemple de l'influence prédominante des *Areopagilica* sur l'interprétation symbolique d'un monument précis de l'architecture chrétienne et des données utiles touchant la chronologie, généralement flottante, des anciens traités de symbolique de l'église.

Quant aux archéologues, les éléments de symbolique que leur présente la *sougîthâ* les aideront à déterminer le lien, certain et pourtant presque insaisissable, qui unit, dans l'Orient chrétien, l'évolution de la pensée mystique et le développement de l'art sacré.

La ville turque moderne d'Urfa ne conserve aucune trace des sanctuaires paléochrétiens de l'ancienne Édesse. Et les témoignages littéraires relatifs à ces églises disparues ne sont ni nombreux ni particulièrement intéressants pour l'archéologie (3). C'est à propos d'un seul sanctuaire qu'une chronique mentionne des formes architecturales : l'église, où en 394 fut déposé le corps de l'apôtre saint Thomas, était une

(1) H. GOUSSEN, dans *Le Muséon* (Louvain), XXXVIII, 1925, p. 117-136 (texte syriaque, traduction allemande, commentaire); M.-A. SCHNEIDER, dans *Oriens Christianus*, XXXV, 1938, p. 161-167 (traduction allemande retouchée par A. BAUMSTARK, essai de reconstitution du monument).

(2) V. *supra*, p. 29 et suiv., sous le titre : *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Édesse*.

(3) R. DUVAL, *loc. cit.*, p. 15-16; BAUMSTARK, dans *Oriens Christianus*, IV, 1904, p. 164-183; CABROL, *Dict. archéol. chrét.*, IV, 2, col. 2063 et suiv., s. v. Édesse; L. HALLIER, *Untersuchungen über die Edessenische Chronik*, p. 9, 61 et suiv., 93 et suiv., etc.

basilique à trois nefs (1). Quant au monument décrit par la *sougîthâ* (où, selon la mode archaïque, la dédicace de l'église n'est point indiquée), c'était à coup sûr l'église épiscopale d'Édesse, la « grande église » de la ville commencée dès 313, agrandie en 327-328 et qui, probablement dès avant 345-346, était appelée Sainte-Sophie, titre qui suppose une influence du sanctuaire de Constantinople nouvellement construit (2). C'est à la suite de la grande inondation de 524, qui l'avait démolie, que cette église fut reconstruite par l'évêque Amidonius, à qui Justinien semble avoir fourni des fonds. Une chronique affirme que d'autres empereurs de Byzance contribuèrent à l'embellissement de Sainte-Sophie d'Édesse qui dès avant l'époque justinienne se distinguait, selon un chroniqueur (qui sur ce point rejoint la *sougîthâ*, v. *infra*), par un décor intérieur de mosaïques et de revêtements en marbre blanc (3). On remarquera que si la « grande église » d'Édesse a dû prendre le titre de Sainte-Sophie vers 345, peu de temps après la fondation de l'église homonyme de Constantinople, la reconstruction de la première coïncide également avec la réédification par Justinien de la Sainte-Sophie de la capitale. Il sera peut-être utile de se rappeler ces coïncidences chronologiques dans l'histoire monumentale des Sainte-Sophie d'Édesse et de Byzance, lorsqu'on aura examiné les formes et la symbolique du monument d'Édesse selon la *sougîthâ* syrienne.

(1) BAUMSTARK, *loc. cit.*, p. 172. DUVAL (*loc. cit.*, p. 15-16) identifie à tort cette église au sanctuaire qui sera reconstruit par Justinien après l'inondation de 524 (PROCOPE, *de aedif.*, III, p. 228, Bonn).

(2) Cette identification à la « grande église », qui ne serait autre que Sainte-Sophie, repose sur une étude comparée des données de trois chroniques : de la Chronique dite d'Édesse, de l'Anonyme de Baumstark et de la Chronique de Michel le Syrien (v. les passages rapprochés dans l'étude citée de Baumstark). Il est vrai que, selon l'Anonyme de Baumstark, l'église Sainte-Sophie aurait été commencée par un évêque Aithallâhâ, mort en 345-346, tandis que la fondation de la « grande église » remontait à 313. Mais on connaît l'habitude des Anciens qui souvent considéraient comme fondation nouvelle une reconstruction ou l'achèvement d'un édifice plus ancien. Il faut remarquer, en outre, que l'Anonyme de Baumstark ne distingue point *expressis verbis* la « grande église » de l'église Sainte-Sophie. Or, la Chronique de Michel, qui est postérieure, en parle comme d'un seul et même édifice. Et les sources de ce dernier texte, en ce qui concerne le sanctuaire d'Édesse, paraissent d'autant plus dignes de foi que notre *sougîthâ* attribue la reconstruction de l'église qu'elle décrit à un évêque Amidonius (strophe II, 2), lequel ne saurait être autre que l'évêque Amesonius cité dans la Chronique de Michel comme auteur de la reconstruction de la « grande église » = Sainte-Sophie, après l'inondation de 524 (IX, 29 : trad. CHABOT, t. II, p. 246).

(3) Anonyme de Baumstark, *loc. cit.*, p. 171.

1. Architecture et Décor.

La *sougithâ* nous offre une description de l'église qui n'est ni systématique ni complète. Il est probable, d'ailleurs, que la construction de l'édifice intéressait moins le poète que la valeur symbolique du sanctuaire et de ses parties, et que, souvent, il ne relève un élément architectural que pour en révéler la signification symbolique. On verra néanmoins que la *sougithâ* nous permet de reconstituer, dans leurs grandes lignes, le plan, l'élévation et certaines parties du décor de l'église.

La description commence par la coupole qui — symbole du ciel et sommet de l'édifice — a été certainement la partie la plus remarquable de Sainte-Sophie d'Édesse. L'auteur consacre aux voûtes et à leurs supports cinq strophes, sur les dix qu'il réserve à l'architecture du monument (strophes V, VI, VII, VIII, X, comprises dans la description architecturale qui occupe les strophes V à XIV). On serait tenté d'en conclure à la nouveauté des églises voûtées et, plus spécialement, des sanctuaires à coupole à Édesse, au VI^e siècle. Mais qu'il en ait été ainsi ou non, cette conclusion serait probablement précipitée, car de tout temps et partout l'art du voûtement a été l'objet d'un émerveillement admiratif.

L'église d'Édesse était entièrement voûtée de pierre. Le bois était banni de la construction des toitures (X, 2). On ne l'employa même pas pour recouvrir l'extrados des voûtes qui, préservées par des coulées de plomb contre les infiltrations des pluies (X, 1), n'avaient pas à recevoir de charpente pour supporter des tuiles ou des ardoises. L'extrados de la coupole apparaissait donc au dehors, comme dans les églises tardives et les mosquées de la région. Aussi, le passage de l'hymne (VI, 2) qui compare la coupole à un casque solidement posé sur sa base a-t-il pu être inspiré par l'aspect extérieur de l'église.

Un autre passage (VI, 2) évoque à coup sûr cet aspect extérieur. Il nous apprend, en effet, que trois des façades de l'église étaient identiques : renseignement qui suffit pour exclure toute autre formule d'élévation que celle d'un édifice cubique. Enfin, on reste toujours en dehors de l'église en observant (XI, 1) des « parvis magnifiques avec deux portiques formés de colonnes » : ces parvis, sur lesquels nous reviendrons, se déployaient certainement autour de l'église proprement dite ; sans en faire partie, ils lui étaient joints à l'extérieur.

Toutes les autres indications de l'hymne relatives à l'architecture nous renseignent sur son élévation intérieure. Nous apprenons que « sa toiture est tendue comme le ciel : sans colonnes, voûtée et close » (V, 1). Dans la salle où il l'observait, le poète avait donc au-dessus de lui une couverture sphérique dont la courbe rappelait la voûte du firmament, c'est-à-dire une calotte de coupole. Celle-ci était « close »,

c'est-à-dire dépourvue de fenêtres à sa base (1), et, puisqu'elle ne reposait pas sur des colonnes, elle devait être supportée par des murs continus ou des piliers. L'absence de colonnes relevée par le poète souligne l'opposition qu'il y avait entre la structure de l'église d'Édesse et celle des basiliques ou des églises de son temps, où des colonnades s'alignaient sous la coupole (Sainte-Sophie, Sainte-Irène et Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople ; église de Mériamlik, Saint-Serge à Gaza d'après Choricus, etc.). A Sainte-Sophie d'Édesse la coupole reposait sur des appuis massifs que le poète mentionnera d'ailleurs dans d'autres passages.

La *sougithâ* ne dit pas expressément que cette coupole s'étendait au-dessus de toute la partie essentielle de l'église. Mais cette conclusion me paraît la plus satisfaisante. Il est vrai que, V, 1, le poète parle de la « toiture » « tendue comme les cieux » et, VI, 1, il déclare que « la coupole élevée » est comparable aux « cieux des cieux ». En rapprochant ces deux passages, on est d'abord tenté d'admettre que « la toiture » désigne l'ensemble des voûtes qui recouvrent l'église, tandis que la « coupole élevée » n'en représente que l'élément central (même distinction possible sur le plan symbolique : si toutes les voûtes symbolisent le ciel, la calotte qui les domine figure le ciel des cieux le plus élevé). Mais on s'aperçoit ensuite que, dans VIII, 2, l'expression « toiture tout entière » ne se rapporte qu'à la coupole. D'où il résulte que, dans le langage du poète, « toiture » et « coupole » — comme « ciel » et « cieux des cieux » — sont synonymes. Et, à son tour, cette constatation nous oblige à conclure que la coupole s'étendait sur la plus grande partie de l'église d'Édesse, les quelques arcs et voûtes secondaires qui l'encadraient pouvant être considérés comme des éléments de sa base. L'absence d'une mention quelconque de collatéraux ou d'autres locaux périphériques semble confirmer cette conclusion. Un pareil aménagement n'aurait d'ailleurs rien de surprenant : il suffit de rappeler les églises à coupole les plus anciennes de la Mésopotamie du Nord et de l'Arménie, pour entrevoir des types d'élévation de ce genre : à Saint-Jacques de Nisibis (baptistère-martyrium) (2), la coupole retombe directement sur les quatre murs extérieurs de l'édifice cubique ; à l'église de la Vierge à *Hah* (*Khakh*) (3), trois absides disposées en feuille de trèfle viennent

(1) Et opposé en cela à plus d'une coupole de l'époque, par exemple à celle de Sainte-Sophie de Constantinople.

(2) Herzfeld, dans SARRE et HERZFELD, *Reisen im Tigris und Euphrat Gebiete*, III, p. 336 et s. (inscription avec date : p. 337) ; C. PREUSSER, *Nordmesopotamische Bau-denkmäler* (17. *Wissensch. Veröffentl. d. deut. Orient.-Gesellschaft*), Leipzig, 1911, p. 40 ; G. BELL, *Churches and Monasteries of the Târ-'Abdîn*, etc. (*Zeitschr. für Gesch. d. Architektur*, Beiheft 9), 1913, p. 96 et suiv. ; GRUYER, dans *Repert. für Kunstwiss.*, n° 35, 1912, p. 501.

(3) BELL, dans STRZYGOWSKI et van BERCHEM, *Amida*, p. 259, fig. 201, 204 ; BELL, *Churches and Monasteries*, p. 82 et suiv., pl. IX, 3, X ; PREUSSER, *loc. cit.*

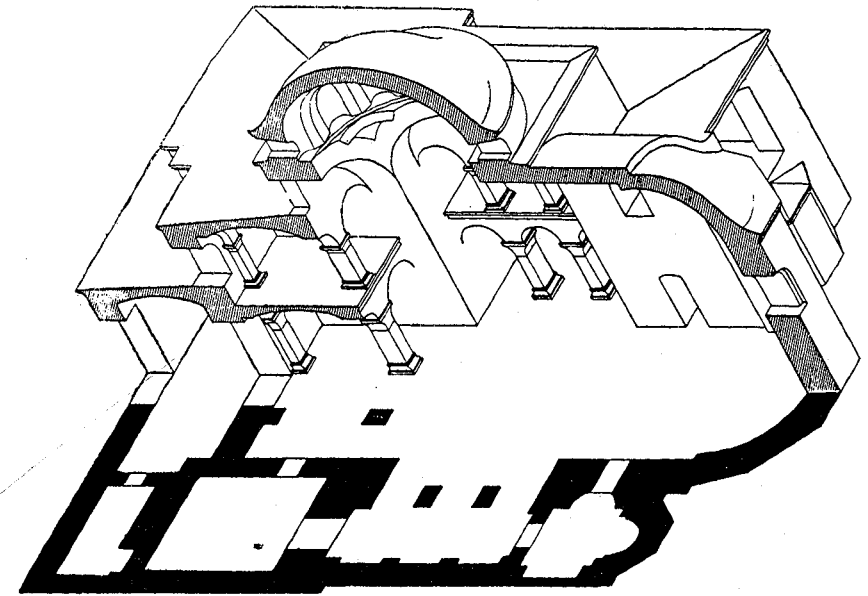
épauler la coupole, mais n'apparaissent point à l'extérieur; du dehors, l'église reste cubique et ne montre, au-dessus des façades, que la coupole et le soubassement carré de celle-ci. En Transcaucasie, les églises tétraconques du type de Mastara ou d'Artik (1), et même les sanctuaires en croix inscrite avec des bras de croix peu développés, comme Sainte-Croix de Mzchet et Sainte-Ripsime de Wagarchapat (2), sont, eux aussi, des édifices où la grande coupole centrale, avec les arcs-voûtes qui l'épaulent, recouvre toute la partie essentielle de l'église (dans le deuxième type des monuments transcauciens, les petits locaux des angles sont des éléments autonomes: des parois les séparent de la salle centrale dont ils sont loin d'atteindre la hauteur). L'église d'Édesse, un peu antérieure à ces monuments de Mésopotamie du Nord et de Transcaucasie, aurait pu annoncer l'un des types de voûtement qui leur sont propres et où la coupole — directement ou avec le concours d'arcs et d'absides d'épaulement — recouvre tout l'édifice cultuel. Il semble que l'église édessénienne en ait présenté déjà le caractère ramassé et massif (cf. V, 1 et VI, 2).

Un passage, évoqué plus haut (VI, 2), affirme l'identité de trois façades de Sainte-Sophie. Or ce renseignement, qui intéresse en premier lieu l'aspect extérieur de l'édifice, n'est pas non plus sans importance pour la reconstruction des aménagements intérieurs, autour de la salle à coupole. Quelles étaient les trois façades identiques de cet édifice, qui n'en avait pas plus de quatre (3)? Une phrase (XIII, 1) ne laisse à ce sujet aucun doute, qui déclare que le chœur de l'église était éclairé par trois fenêtres. En effet, l'aménagement de trois fenêtres est normal dans les chœurs

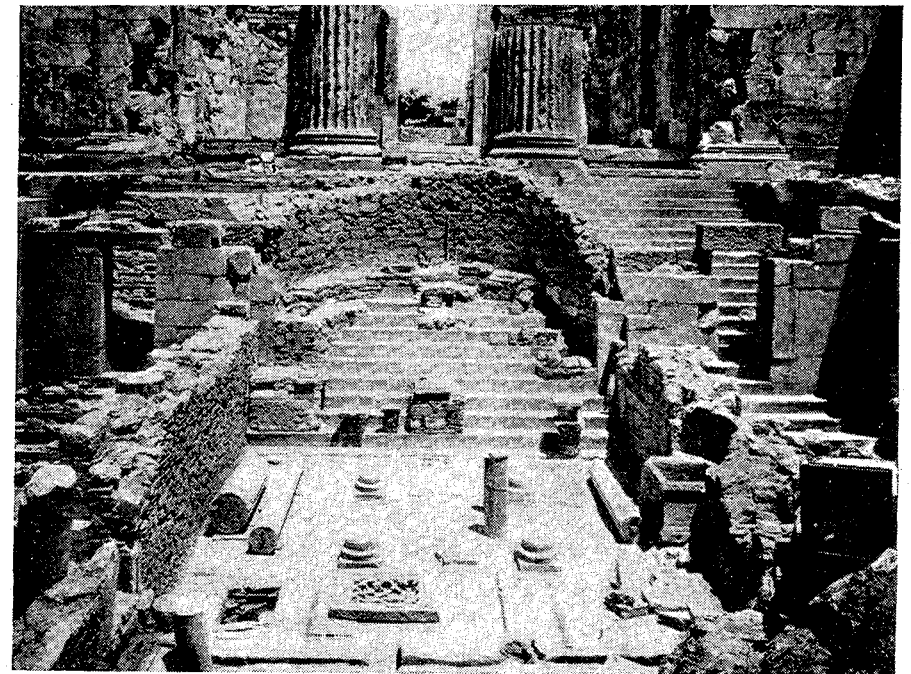
(1) SIRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier u. Europa*, 1919, I, p. 74 et suiv.

(2) *Ibid.*, p. 84 et suiv.

(3) Le symbole de la Trinité que le poète reconnaît dans trois murs extérieurs identiques, n'aurait aucun sens si d'autres façades de la même église étaient semblables aux trois premières. Ce qui exclut, par exemple, un monument polygonal. Un édifice en croix libre, tel que le voit M. SCHNEIDER (*article cité* p. 42 note 1), n'est pas plus vraisemblable, d'une part, parce que ce type d'édifice présente plus de trois façades semblables (en dehors des trois murs des extrémités des branches de la croix, il y a les six murs latéraux de ces mêmes branches), et, d'autre part, parce qu'un auteur chrétien, et surtout un poète sensible à la symbolique, n'aurait jamais omis de relever le plan cruciforme de l'église qu'il glorifiait. Or, l'auteur de la *sougithâ* n'en souffle mot. — Ajoutons que la symbolique de l'église proposée par le poète parle également en faveur d'un édifice cubique. Quitte à revenir sur ces symboles aux pages qui suivront (p. 54), je relèverai dès à présent : 1° le rapprochement entre les quatre arcs majeurs sous la coupole et « les quatre côtés du Monde » ; 2° le rapprochement entre l'église dans son ensemble et le Cosmos. Une église qui figurait le Cosmos aurait dû normalement adopter la forme d'un cube que la science contemporaine prêtait à l'Univers. Or, en parlant des « quatre côtés du Monde », le poète prouve précisément qu'il connaît cette théorie, et en les reconnaissant dans les arcs majeurs de l'église, il montre que, pour lui, elle reflétait des symboles cosmographiques jusque dans les formes architecturales.



I. ANKARA. SAINT-CLÉMENT (d'après G. de Jerphanion).



2. DIDYME. CHEVEI DE L'ÉGLISE INSTALLÉE DANS LE TEMPLE D'APOLLON.

munis d'une abside saillante (demi-circulaire ou avec trois côtés). Autrement dit, une abside de ce type était accolée, à Édesse, au côté Est de la salle carrée à coupole. D'où il résulte que les trois façades identiques de cette église se trouvaient au Sud, au Nord et à l'Ouest de ce carré. Et l'on peut en conclure encore que, étant distinctes de la façade Est avec son abside (puisque nous dit qu'il n'y avait que trois façades semblables), les autres façades de l'église présentaient des murs plats. Et ceci exclut la formule des édifices cubiques à triconques, du type Mren, Artik, etc., en Arménie, où les trois façades identiques, chacune munie d'une abside, se trouvent à l'Est, au Sud et au Nord, tandis que le mur d'entrée (Ouest) s'en distingue précisément par l'absence d'abside.

L'identité des façades latérales et de celle du mur d'entrée, à Édesse, suppose évidemment que la salle couronnée par la coupole était à distances égales de tous les murs de l'édifice cubique qui la renfermait. Ce qui signifie, à son tour, que la partie de l'église qui était comprise entre chacun des quatre arcs sous la coupole (VII) et le mur extérieur qui lui faisait face, avait reçu un aménagement analogue : ordonnance qui, à elle seule, suffirait à exclure un développement considérable des éléments périphériques, mais qui permettait néanmoins l'application de toutes les formules que je viens de rappeler en citant les exemples analogues de Mésopotamie et de Transcaucasie. Sans fouilles sur l'emplacement de l'église, on ne saurait décider lequel de ces types a pu être appliqué à Sainte-Sophie d'Édesse.

La *sougithâ* consacre deux strophes (VII et VIII) aux appuis sur lesquels reposait la calotte de la coupole. Le poète relève d'abord quatre arcs majeurs disposés selon les quatre points cardinaux et, par conséquent, dans les deux axes de l'édifice. Il signale ensuite « d'autres arcs » qui « entourent » la coupole (ou la salle sous la coupole) et qu'il compare à des « saillants rocheux surplombant la montagne ». Ce passage est particulièrement important pour la reconstitution des voûtes de l'église édessénienne, et c'est parce qu'ils l'avaient mal interprété que MM. Goussen et Schneider ont imaginé, autour de la salle à coupole, d'autres locaux voûtés périphériques, sur lesquels cependant la *sougithâ* reste muette.

Les quatre premiers arcs sont d'un emploi courant. Ils devaient précéder les murs de la salle carrée que couronnait la coupole, ou bien ils étaient ouverts dans ces murs. Ils avaient peut-être la profondeur de véritables voûtes qui, partant de la salle à coupole, rejoignaient les murs extérieurs et l'abside de l'église (cf., strophe VII, 2, l'emploi du mot « arche » pour désigner cet élément de l'édifice). Cependant, l'absence de toute indication sur les bas-côtés et sur une ordonnance cruciforme de l'édifice (qu'on ne manquait généralement pas de relever partout où l'architecture s'y prêtait si peu que ce soit, à cause de la portée symbolique de tout

motif qui rappelait la croix) nous fait croire que ces arcs sous la coupole ne devaient pas être très profonds et que, par conséquent, les murs extérieurs de l'édifice cubique étaient assez rapprochés du carré central que recouvrait la calotte. Cela suppose évidemment un édifice de dimensions plutôt restreintes, et rien ne s'oppose en effet à cette conclusion. Le poète relève même sa « petitesse » (IV, 1), pour l'opposer, il est vrai, à l'immensité de l'Univers. Nous ignorons pourquoi les Arabes le comptèrent plus tard parmi les merveilles du monde (structure savante ou hardie ? décor somptueux ? image de l'Univers ? v. *infra*) ; mais il n'y a aucune raison de croire que ce fut à cause de ses dimensions.

Quant aux « autres arcs » que le poète évoque après les arcs majeurs et qui ont dû être moins grands (cités après les principaux arcs de soutènement, ils ne se voient pas appliquer le qualificatif de « vastes », comme les premiers), nous pouvons les situer et en définir le caractère en partant des passages que voici. Ces « autres arcs » « surplombaient » le vide, comme des saillants rocheux ; c'est « sur eux, en eux et par eux » que la « toiture entière » se trouvait « reliée aux arches », c'est-à-dire aux arcs majeurs de la coupole ; enfin, ils « entouraient » un élément architectural que nous préciserons tout à l'heure. Ces indications suffisent pour identifier ces arcs aux arcs-de-tête des trompes. En effet, il n'y a qu'eux qui pouvaient appeler la comparaison avec ces rochers surplombant la montagne, étant donné que seuls les arcs des trompes surplombent le vide (tout autre arc appartient à un mur). Les trompes, d'autre part, relient effectivement les grands arcs de soutènement à la couverture, puisqu'ils se trouvent à la base de la coupole et assurent le raccord entre les murs qui comportent les arcs majeurs et la calotte qui est la « toiture » de l'édifice. Le raccord se fait « par eux », la coupole repose « sur eux ». Enfin, c'est aussi « en eux » que s'établit le lien entre les arcs des murs et la « toiture », puisque les arcs des trompes appartiennent à des niches qui, étant voûtées, font partie de la « toiture » (calotte et trompes). On comprend alors que lorsque, au début de la strophe VII, le poète déclare que les « autres arcs » « entourent » un élément architectural, qu'il ne définit pas avec assez de rigueur, il envisage la salle couronnée par la coupole et encadrée par les arcs majeurs qu'il venait précisément de décrire. On ne saurait nier, en effet, que les niches des trompes « entourent » la salle à calotte dont elles occupent les angles. Une seule question ne trouve pas de réponse certaine, à savoir si, oui ou non, ces arcs-de-tête des trompes s'arrêtaient à la corniche des murs ou bien descendaient jusqu'au sol. Les deux solutions sont possibles dans un monument du VI^e siècle à Édesse. Cependant, la comparaison avec les édifices apparentés semble militer en faveur de la deuxième formule.

La présence d'une coupole sur trompes ne nous surprend point dans une église d'Édesse qui appartenait à l'époque justinienne. Le témoignage des monuments

conservés en Mésopotamie du Nord et dans les pays voisins prouve, en effet, que ce genre de construction y était fréquent. En Mésopotamie septentrionale, citons la voûte de l'église de la Vierge à Ḥaḥ (*Khakh*) qui remonterait au VII^e siècle (1) ; la coupole (qu'on attribue au VIII^e siècle) du baptistère-martyrium de Saint-Jacques à Nisibis (2) et les deux coupoles postérieures (d'époque musulmane) de l'église nestorienne d'Amida (Diarbekr) (3). La

Syrie du Nord voisine garde un exemple de voûte semblable à Résafa-Sergiopolis (4), où la coupole sur trompes recouvre une petite salle de dépendance rattachée à la basilique Saint-Serge qui est de la fin du VI^e siècle (fig. 1). Plus au sud, en Palestine, nous savons grâce à Choricus de Gaza, que l'église Saint-Serge de sa ville natale était couronnée par une coupole sur trompes (VI^e siècle) (5). Les provinces orientales de l'Asie Mineure, à leur tour, offrent des exemples anciens de voûtes analogues :

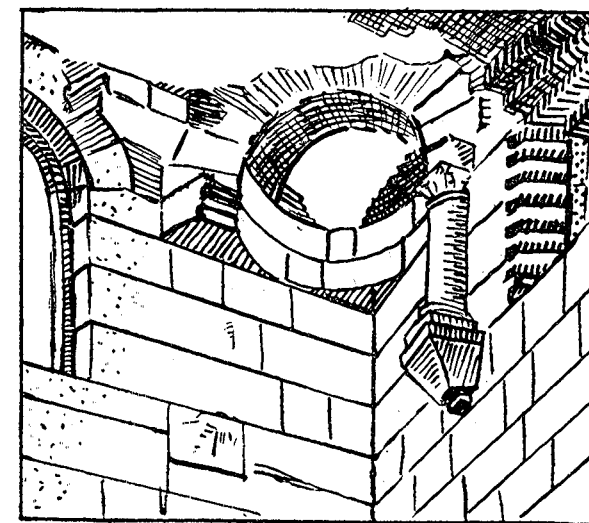


FIG. 1 — Trompe à Saint-Serge de Résafa (d'après GUYER).

en Isaurie, on voit des trompes au-dessus d'une basilique qui daterait du V^e siècle (à Kodja-Kalessi) (6) et au-dessus d'un tétrapyle du VI^e siècle, aux portes de Korykos (7). En Galatie, on les retrouve dans l'église Saint-Clément d'Ankara qui est une œuvre plutôt légèrement postérieure qu'antérieure au

(1) Cf. p. 45, note 3.

(2) Cf. p. 45, note 2.

(3) SIRZYGOWSKI et van BERCHEM, *Amida*, p. 173 ; BELL, *loc. cit.*, p. 92 et suiv.

(4) SARRE et HERZFELD, *loc. cit.*, II, pl. 122 ; SPANNER et GUYER, *Rusâfa*, pl. 18.

(5) CHORICIUS, *Laud. Marc.*, I, 38 (avant 536), éd. Teubner, p. 58 : « au-dessus d'un ensemble composé de quatre côtés, un autre, qui réunit à l'intérieur deux fois autant de côtés, ramène à une figure circulaire ; celle-ci élève la voûte (coupole) quelque part vers les hauteurs. »

(6) HEADLAM, dans SIRZYGOWSKI, *Klennasien*, p. 109 et suiv., fig. 80.

(7) HERZFELD et GUYER, dans *Monumenta Asiae Minoris Antiquae*, II, p. 125-126, fig. 128. Voir la planche comparative de ces trompes, par Guyer, dans SARRE et HERZFELD, *loc. cit.*, IV, pl. CXXII. Sinon partout, à Gaza et à Ankara, ces trompes supportaient sûrement des coupoles de pierre.

vi^e siècle (1). Enfin, une publication récente nous a fait connaître une coupole sur trompes de la première moitié du vi^e siècle à Ptghni (Ptghavank), en Arménie (2).

En établissant leur coupole sur des trompes, les architectes de Sainte-Sophie d'Édesse se sont donc conformés à un usage assez répandu dans cette partie du monde chrétien. Remarquons cependant que la coupole d'Édesse se distinguait nettement de presque tous les exemples de constructions apparentées que je viens de citer. Ainsi, les trompes de Kodja-Kalessi et de Korykos ne soutenaient pas une coupole de pierre, comme à Sainte-Sophie d'Édesse, mais un toit pyramidal en matériaux légers. A Résafa, la coupole de pierre qui s'élevait au-dessus des trompes avait des dimensions insignifiantes et, contrairement à ce qu'on voyait à Sainte-Sophie d'Édesse, ne recouvrait point la partie centrale de l'église. Et dans tous ces monuments, les trompes formaient des niches modestes qui, fixées au sommet des murs droits, n'auraient pu être décrites comme des « arcs » « entourant » la salle.

La description de Choricus ne nous suffit pas pour reconstituer la forme précise des trompes de Saint-Serge de Gaza. Mais une autre particularité, essentielle, sépare ce monument palestinien de Sainte-Sophie d'Édesse : tandis que l'auteur de la *sougithâ* souligne l'absence de toute colonne sous la coupole d'Édesse, celle de Gaza reposait sur des murs que supportaient des rangées de colonnes. A mon avis, seule l'église Saint-Clément d'Ankara (pl. III, 1) offrait des points de ressemblance plus nombreux avec Sainte-Sophie d'Édesse, en ce qui concerne le voûtement. De part et d'autre, on trouve : 1^o une coupole centrale reposant sur des appuis massifs ; 2^o entre les quatre arcs majeurs, autant d'arcs-de-tête des trompes, plus petits, mais qui sont pourtant comparables aux premiers (je n'ai aucune raison de croire que la ressemblance s'étendait à la structure même des trompes, étant donné la formule technique très particulière de celles d'Ankara). Apparentée à la coupole d'Ankara et autant que celle-ci, la voûte centrale de Sainte-Sophie d'Édesse nous fait entrevoir les prototypes anciens des coupoles sur trompes grecques du moyen âge (du groupe de

(1) G. DE JERPHANION, dans *Mélanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, XIII, 1928, pl. LXXII, date discutée, p. 142-143. O. WULFF, *Die Koimäsiskirche in Nicäa*, 1913, pl. IV, 3, 4. — Pour la date de ce monument, je me range plutôt à l'opinion de O. Wulff (vii^e plutôt que iv^e ou v^e siècle). La forme particulière des trompes, à Ankara (combinées avec des pendentifs), évoque moins une construction archaïque qu'une tentative pour combiner deux motifs également familiers à l'architecte. Il ne s'agit donc point d'un essai antérieur à l'élaboration du type pur de la trompe et du pendentif, mais d'un essai sans lendemain de tirer le meilleur parti de la réunion des deux. On observera aussi le caractère massif de l'édifice d'Ankara qui annonce le style typique des églises arméniennes du vii^e siècle.

(2) S. DER NERSESSIAN, *Armenia and the byz. Empire*, Cambridge, Mass., 1945, p. 60, pl. II, 1.

Saint-Luc en Phocide et de Sainte-Sophie de Monemvasie (1), ainsi que de Nêa Moni à Chios) (2).

En dehors du monde grec et sémitique, l'architecture arménienne offre, à partir du vii^e siècle, un assez grand nombre d'exemples de coupoles sur trompes qui rappellent Saint-Clément d'Ankara et évoquent du même coup l'église décrite par la *sougithâ*. C'est le cas notamment de plusieurs églises du vii^e siècle auxquelles nous avons déjà fait allusion à propos du plan et des façades de l'église d'Édesse, comme, par exemple, Mren, Artik, Mastara, etc. Les coupoles de quelques-unes de ces églises reposent sur des trompes, encadrées de véritables arcades (3), selon une ordonnance voisine d'Ankara et probablement d'Édesse. Et tous ces édifices arméniens ont en commun avec ces deux œuvres gréco-orientales l'emplacement et la fonction de leur coupole sur trompes, qui partout couronne le milieu d'une construction massive dépourvue de colonnes et recouvre la majeure partie de l'édifice. Aussi, à côté de Saint-Clément d'Ankara, sont-ce ces monuments arméniens du vii^e siècle qui nous paraissent évoquer le mieux l'élévation intérieure de Sainte-Sophie d'Édesse (4).

Soulignons toutefois que le sanctuaire décrit dans la *sougithâ* est antérieur d'environ un siècle à tous les monuments, anatoliens et transcauciens, qui lui sont le plus apparentés. Son art devait être assez avancé pour l'époque, et il nous fait entrevoir l'origine des antécédents immédiats de l'architecture arménienne.

* * *

Les quelques passages de la *sougithâ* consacrés à la décoration de Sainte-Sophie nous montrent les murs et les voûtes intérieurs de l'église revêtus de marbres et

(1) DIEHL, *Études d'archéologie byz.*, 1889, p. 18; O. WULFF, *Das Katholikon von Hosios Lucas*, Berlin-Stuttgart, s. d., p. 3; R. W. SCHULZ et S. N. BARNESLEY, *The Monastery of Saint-Luke of Stiris in Phocis*, Londres, 1901, pl. I-II; TRAQUAIR, dans *Annual of Brit. School at Athens*, XII, 1905-1906; MILLET, *L'École grecque dans l'archit. byz.*, 1916, fig. 59-60, p. 109 et suiv. (étude générale de ce type d'églises).

(2) SIRZYGOWSKI, dans *Byz. Zeit.*, V, 1896, p. 140; MILLET, *loc. cit.*, p. 114; A. ORLANDOS, *Monuments byzantins de Chios*, II, 1930, pl. 14.

(3) Exemples en Arménie : SIRZYGOWSKI, *Die Baukunst d. Armenier*, fig. 60 (Mastara), 70 (Mzchet, Sainte-Croix), 93 (Atrak), les trois exemples sont du vii^e siècle.

(4) V. aussi l'église de Kara-Kilissa, en Arménie : Marcel DIEULAFOY, *Espagne et Portugal, Ars Una*, fig. 86 : quatre arcs d'angle chacun au-dessus d'une niche qui descend jusqu'au sol. C'est la formule même des églises arméniennes depuis le vii^e siècle, du type de Sainte-Ripsime de Wagarchapat qui dérive certainement des églises hellénistiques du genre de Saint-Jean-Baptiste de Gérasa, où toutefois les niches d'angle ne servent pas encore à supporter une coupole de pierre. J'ignore la date de Kara-Kilissa. Il serait important de savoir si elle précède ou si elle imite les églises transcauciennes à voûtement semblable.

ornés de mosaïques. Des dalles de marbre blanc poli en recouvraient les murs droits (IX, 1-2), et il semble que cette nuance du marbre (qui me paraît exceptionnelle dans les revêtements des églises) ait frappé l'imagination des contemporains. J'en vois la preuve dans la mention qu'en fait une chronique d'Édesse (1).

C'est l'éclat de ce revêtement qui a dû lui assurer le succès. Le poète va jusqu'à comparer sa luminosité au miraculeux éclat de l'image achéiropoïète du Christ, la fameuse Sainte Face d'Édesse qu'on conservait précisément dans l'église Sainte-Sophie. Le rappel de cette relique, dans la *sougîthâ*, nous en garantit l'origine édessénienne et fournit même un *terminus post quem* pour la date de cette hymne : le Mandylion n'ayant été « inventé » qu'en 544 (2), lors du siège d'Édesse par Chosroès I^{er}, la *sougîthâ* est nécessairement postérieure à cette date. Nous verrons d'ailleurs par la suite, en parlant de la symbolique, que ce *terminus post quem* est dépassé par un autre. Quant à la mention de la Sainte Face, dans l'hymne, elle en confirme l'authenticité, à condition d'adopter la traduction de M. Dupont-Sommer, où le Mandylion n'apparaît que pour faire ressortir l'éclat des marbres du revêtement. Car, si l'on devait suivre la version allemande donnée de ce passage par Goussen et Baumstark, un doute sur l'origine édessénienne et la date ancienne de la *sougîthâ* serait assez justifié. D'après cette version, le Mandylion aurait été encastré dans le revêtement de l'église (3) : or, un texte liturgique grec très sûr nous apprend que, avant son transfert à Constantinople, au X^e siècle, la fameuse relique était conservée dans une dépendance de l'église (probablement une *soros* ou un *martyrium* attenant au chevet) et exposée, à certaines occasions, derrière l'autel du chœur, sur un trône spécial (4). Un auteur qui connaissait Édesse n'aurait jamais pu se tromper sur l'emplacement du *palladium* de la ville. Et au contraire, on reconnaît bien un habitant de la cité du Mandylion en voyant (dans la traduction de M. Dupont-Sommer) que le brillant des marbres le fait penser immédiatement à l'éclat de la grande relique locale (5).

Selon un usage antique que les Byzantins continueront à observer scrupuleusement, les revêtements de marbre à Sainte-Sophie s'arrêtaient au pied des arcs et des voûtes, pour céder la place aux mosaïques. Dans V, 2, le poète signale que « (la coupole est) ornée de mosaïques d'or, comme le firmament (l'est) d'étoiles brillantes ».

(1) V. *supra*, p. 43.

(2) Von DOBSCHÜTZ, *Christusbilder* (dans *Texte u. Untersuchungen*, XVIII, 1899), p. 102 et suiv.

(3) *Eingelassen* (encastrée) *in seinen Marmor ist das ohne Hände gemachte Bild*.

(4) J. I. SMIRNOV, *Un « Logos » du X^e siècle sur le culte qu'on rendait à Édesse à l'image achéiropoïète du Sauveur* (en russe), dans *Mélanges Pomjalovskij*, p. 209 et suiv. (texte grec : p. 214-219).

(5) Un éclat lumineux est l'une des vertus surnaturelles les plus courantes pour les reliques.

Faut-il conclure de cette phrase que la mosaïque de la coupole figurait un firmament étoilé ? On le croirait d'autant plus facilement que le motif décore effectivement plusieurs coupoles du V^e et du VI^e siècle. Un fait est certain : la coupole d'Édesse offrait des mosaïques à fond d'or qui évoquaient le ciel. Et ici encore, c'est la traduction de M. Dupont-Sommer qui, la première, donne au passage un sens confirmé par d'autres témoignages (les « caissons » — *vergoldete Kassetten* — de la traduction Baumstark ne trouvent aucune analogie dans les coupoles chrétiennes).

Plus loin, en décrivant les grands arcs sous la coupole le poète revient aux mosaïques : VII, 2, « (ces arcs) ressemblent, en outre, par la variété des couleurs, à l'arc glorieux, celui des nuées ». Ce qui signifie évidemment que l'intrados de ces arcs était orné d'un motif irisé inspiré par l'arc-en-ciel, tel qu'on le trouve sur de nombreux monuments byzantins (1). On notera qu'à Édesse ce thème, qui s'inspirait des effets lumineux de la sphère céleste, rejoignait sur ce point le sujet de la mosaïque dans la coupole. Les deux mosaïques mentionnées par la *sougîthâ* figuraient le ciel.

Est-ce à dire qu'il n'y en avait pas d'autres, et que notamment aucun symbole chrétien, aucun sujet historique chrétien n'ait trouvé de place dans les voûtes de Sainte-Sophie d'Édesse ? On ne saurait l'affirmer évidemment, car le poète a pu être incomplet (on est surpris, par exemple, de ne pas trouver mention d'une croix ou d'un chrismon, au milieu du ciel, dans la calotte : le motif est quasi obligatoire dans une coupole paléo-chrétienne). Mais il n'en est pas moins significatif qu'un auteur syrien n'ait relevé dans la partie centrale d'un sanctuaire du VI^e siècle que des représentations aniconiques inspirées par le firmament et l'arc-en-ciel, sans faire la moindre allusion à des figurations historiques ou même symboliques, sans mentionner une seule image de la croix. On ne peut s'empêcher d'opposer cette absence d'images iconographiques — ou cette réticence de l'écrivain — aux monuments contemporains de Palestine et d'Égypte et aux descriptions de mosaïques figuratives données par les auteurs de Terre Sainte et d'Asie Mineure (saint Nil, Choricus, Astérius d'Amasée, saint Grégoire de Nysse). Sommes-nous devant une manifestation de l'esprit sémitique, hostile ou au moins indifférent aux images religieuses ? Nous connaissons, par ailleurs, la tradition des décors d'églises aniconiques

(1) Le motif est surtout fréquent sur les arcatures qui décorent les tables des canons, dans les manuscrits des évangiles. Dans l'art monumental, voir surtout le cadre en arc-en-ciel du médaillon qui entoure le Pantocrator de la coupole, par exemple : E. DIEZ et O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass., 1931, frontispice (Daphni) ; D. AINALOV et E. REDIN, dans *Zapiski de la Soc. russe d'Archéologie*, IV, 1889, p. 14, fig. 1 (Sainte-Sophie de Kiev).

Les mosaïques des voûtes de Sainte-Sophie d'Édesse sont mentionnées par l'Arabe Mukkadasi : LE SIRANGE, *The Lands of the eastern Caliphate*, p. 104.

dans tous les pays de l'Orient chrétien (1), où elle s'est poursuivie du IV^e siècle jusqu'à l'époque iconoclaste et au delà. La décoration d'Édesse aurait pu appartenir à cette catégorie qui comprend, entre autres, les mosaïques justiniennes de Sainte-Sophie de Constantinople, et ce dernier rapprochement n'est point sans intérêt, étant donné l'identité de la dédicace et la proximité des dates des deux églises (v. *supra*). Il y aurait lieu de remarquer cependant que — à supposer que la *sougthā* n'omet aucun élément essentiel de ce décor — l'absence de toute figuration de croix, à Édesse, signifierait un rigorisme sans précédent de la part des ennemis de l'image iconique.

2. Symbolique.

Comme je le faisais remarquer au début de cet article, l'auteur de la *sougthā* tenait moins à la description des formes de l'église d'Édesse qu'à la révélation des symboles que son regard averti y discernait. Car, à ses yeux, ce sont les expressions secrètes des vérités divines, dans la construction et les aménagements liturgiques du sanctuaire, qui en étaient certainement les principaux titres de gloire. Cette tendance serait banale chez un auteur du moyen âge. Mais elle mérite d'être relevée dans un texte du VII^e siècle, où, pour la première fois, on la voit inspirer une description d'église. Ce texte est syriaque, mais la symbolique qu'on y trouvera est d'inspiration grecque.

L'hymne commence par une déclaration du poète qui affirme (I, 1) que l'église qu'il magnifie est un lieu où réside « l'essence » de Dieu. Puis, à deux reprises, au début et à la fin de l'hymne (III, 1 et XX, 1-2), comme s'il tenait particulièrement à ces vérités, il précise : le temple d'Édesse représente « les mystères de l'essence et de l'économie du Salut », et : « Élevés sont les mystères de ce temple concernant les cieux et la terre : en lui est représentée typiquement la sublime Trinité, ainsi que l'économie (du Salut) de notre Sauveur. » Et ces passages, à leur tour, sont complétés par plusieurs autres expressions. On apprend ainsi (XII et XIII) que « le type de la Trinité » est offert par les trois façades identiques de l'édifice, « car unique est le type de ces trois façades ». Et de même, le « mystère de la Trinité » est révélé par « une seule lumière » qui « par trois fenêtres » distinctes pénètre dans le chœur. On lit, d'autre part, XXI, 1 : « Les Apôtres, fondations (de l'Église) dans l'Esprit-Saint, et les Prophètes et les Martyrs sont représentés typiquement » dans l'église.

(1) GRABAR, dans *Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France*, 1942, p. 180 (le titre de la communication doit se lire : *décorations aniconiques* et non pas : *découvertes aniconiques*). Je reviens sur ces monuments, dans *Le Martyrium* (ouvrage publié par le Collège de France, sous presse).

Tandis que XIV, 1-2 précise : les « nombreuses fenêtres » des trois murs de la nef laissent entrer la lumière, qui cette fois symbolise les Apôtres et Notre-Seigneur (noter le rapprochement du Christ et de ses disciples, groupe qu'on sépare des autres catégories de saints : les premiers sont les fondateurs de l'Église, les autres leurs précurseurs et leurs héritiers), les Prophètes, les Martyrs et les Confesseurs ». C'est évidemment dans les symboles de ces personnages, qui, réunis, représentent l'Église, que le poète voyait une image du Salut ou de l'économie du Salut, telle qu'il l'entend dans deux passages précités : car c'est l'Église fondée par le Christ et prolongée par les saints qui détient le « plan du Salut ».

La pensée de XXI, 2 relative aux cieux et à la terre est développée dans IV, 1-2, V, 1 et VI, 1 : on y apprend cette « chose admirable, que, dans sa petitesse (le temple est) semblable au vaste Monde; non pas par les dimensions, mais par le type; des eaux l'entourent (les deux lacs d'Édesse) de même que la mer (entoure le Monde) »; et tout de suite après : « voici que sa toiture est tendue comme les cieux... et... ornée de mosaïques d'or, comme le firmament (l'est) d'étoiles brillantes »; « et sa coupole élevée... est comparable aux cieux des cieux ». Enfin, à ces passages qui identifient les voûtes de l'église aux cieux, VII, 1 apporte cette précision : les arcs sous la coupole-ciel « représentent les quatre côtés du Monde ».

Assez hétérogène à première vue, toute cette symbolique appartient à un système parfaitement cohérent. L'église d'Édesse, inspirée par Dieu comme le fut l'Arche biblique (I et II), est une image des Mystères divins : Mystère de l'essence de Dieu et de la Trinité, Mystère de l'œuvre du Salut, Mystère de l'Église fondée par le Christ et les apôtres et qui est celle des saints des deux Testaments; Mystère, enfin, de la structure du Cosmos, des cieux et de la terre. Cet édifice sacré « figure », simultanément, Dieu dans son essence et dans son œuvre, et l'Univers, cieux et terre.

On reconnaît sans peine la doctrine qui a inspiré cette symbolique : elle remonte aux *Areopagitica* qui venaient justement de faire la conquête du monde chrétien gréco-oriental à l'époque où l'on élevait l'église magnifiée par la *sougthā*. Leur influence fut grande chez les théologiens de langue syriaque, au VI^e siècle (1) et, comme l'auteur du *corpus dionysiacum* semble avoir vécu en Syrie (2), l'ascendant de ces œuvres a pu s'y exercer avec une ampleur particulière, et peut-être avec quelque avance sur les pays proprement byzantins. Rien de surprenant par conséquent si des échos des *Areopagitica* aient atteint l'auteur d'une hymne en l'honneur d'une église d'Édesse.

(1) R. DUVAL, *La littérature syriaque*, 2^e éd., 1900, p. 317-318.

(2) V. la mise au point : *Dict. théol. cathol.*, s. v. Denys l'Aréopagite, t. IV, col. 432-433.

Cette influence s'y manifeste dans le vocabulaire et dans les idées. Le mot « mystère » qui revient plusieurs fois dans la *sougîthâ* est suggestif à cet égard. Un poète qui a tenu à l'appliquer à l'essence divine, à l'œuvre du salut, à l'Église, à l'ordonnance du Cosmos, a certainement vécu dans l'ambiance de la théologie pseudo-dionysienne. On retrouve la même inspiration dans le passage relatif aux fenêtres du chœur (XIII, cf. XIV) : le motif de la lumière, une et indivisible, qui pénètre cependant par plusieurs ouvertures différentes, remonte aux *Areopagica* (*de Divin. nominibus*, II, 4). Tandis que c'est la *Hiérarchie Céleste* (surtout : VI, 2) qui a fourni au poète son explication symbolique du *synthronos*, à savoir que les neuf gradins autour du siège épiscopal figuraient le Christ assisté des neuf ordres angéliques. On remarquera au sujet de cet aménagement que, avant d'inspirer un poète, la symbolique aréopagitique avait influencé l'ordonnateur des neuf gradins. Les préoccupations symboliques remontent donc ici aux architectes de l'église, et cette constatation mérite d'être retenue, car elle nous met en garde contre la tendance actuelle de considérer toutes les explications symboliques de l'édifice cultuel comme des commentaires attachés *post factum* à des monuments élevés sans soucis de ce genre. L'exemple du *synthronos* d'Édesse montre qu'il n'en a pas été ainsi, au VI^e siècle. Et un autre monument, contemporain, témoigne dans le même sens. Il s'agit d'ailleurs d'un autre *synthronos*, à Didyme, sur la côte occidentale de l'Asie Mineure, où le siège monumental du clergé, au fond de l'abside, comprend également neuf gradins (1). Mais le cas de Didyme est plus significatif encore, pour la démonstration d'un choix prémédité d'un nombre symbolique de marches. Car, dans cette église qui fut installée au milieu des ruines du temple d'Apollon, l'emplacement du chœur avait été choisi de façon à y faire rentrer les premières marches d'un escalier monumental du sanctuaire antique. Le mur incurvé de l'abside, qui coupait cet escalier, fut fixé de manière à détacher du reste de l'escalier une série de neuf marches (pl. III, 2). Étant donné que les architectes du VI^e siècle avaient la liberté de disposer d'un nombre voulu des gradins antiques, ce choix de neuf marches — qui coïncide avec celui d'Édesse — ne laisse pas le moindre doute sur leurs préoccupations symboliques. Ajoutons qu'en attachant une importance au nombre de degrés qui précèdent une installation cultuelle au chevet des églises, les architectes chrétiens du VI^e siècle prolongeaient une tradition monumentale des arts religieux de la Basse Antiquité : on se souvient des sept marches symboliques devant l'abside du mithréum de Doura (2) et des cinq marches symboliques qui conduisaient à la « tribune » des

(1) Th. WIEGAND, *Achter vorläufiger Bericht über Ausgrabungen in Milet und Didyma*, dans *Abh. d. preuss. Akad. d. Wissensch., ph.-hist. Kl.*, 1924, pl. II.

(2) Franz CUMONT, dans *Excavations at Dura-Europos, Report of Seventh and Eighth Seasons*, 1939, p. 79. Cf. Ostie, *ibid.*, p. 82.

sanctuaires manichéens (1). En revenant à l'église d'Édesse et aux sources de la symbolique de la *sougîthâ*, nous ne saurions donc douter de l'influence des *Areopagica* ni sur l'ordonnateur du *synthronos*, ni sur le poète qui vit dans ses neuf marches la figure des neuf ordres angéliques.

Mais la rencontre la plus suggestive et la plus importante de la *sougîthâ* avec la mystique issue de pseudo-Denys l'Aréopagite est ailleurs. On se souvient que, pour l'auteur de l'hymne, l'église d'Édesse, dans son ensemble, répond simultanément à deux symboles généraux. D'une part, elle figure Dieu et, de l'autre, le Cosmos. Or ces deux symboles sublimes, qui sont à la base de tout le développement de la *sougîthâ*, correspondent exactement aux idées non moins fondamentales de la *Mystagogie* de saint Maxime le Confesseur. Ce traité célèbre, où pour la première fois on voit la pensée mystique de pseudo-Denys appliquée à l'interprétation symbolique de l'édifice cultuel, débute précisément par deux chapitres qui traitent successivement de l'église en tant qu'image de Dieu et de l'église en tant qu'image de l'Univers (2). Le parallélisme de la *Mystagogie* et de la *sougîthâ* ne saurait donc être mis en doute, et on ne pourrait hésiter qu'entre une influence directe du traité de saint Maxime et une inspiration de l'auteur de la *sougîthâ* par d'autres écrits supposés

(1) Voici la note que mon collègue et ami H.-Ch. Puech a bien voulu m'envoyer à ce sujet : « ... Il s'agit du seul texte qui, jusqu'à présent, dans notre documentation sur le Béma, mentionne le détail qui vous intéresse : SAINT AUGUSTIN, *Contra Epistolam quam uocant Fundamenti*, 8, p. 202, 11-14, éd. Zycha (dans *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. XXV) : *cum bema uestrum, id est diem, quo Manichæus occisus est, quinque gradibus instructo tribunali et pretiosis linters adornato atque in promptu posito et obiecto adorantibus magnis honoribus prosequamini*. Peut-être (mais ceci est une suggestion personnelle) est-il permis de voir une allusion à ces « degrés » qui précèdent l'estrade du Béma dans une des images qu'emploie pour exalter le même Béma le Psautre CCXXII, p. 8, 3, de l'Hymnaire copte du Fayoum (éd. Allberry, *A manichæan Psalm-Book*, Part II, Stuttgart, 1938) : « une échelle vers le haut. » L'interprétation, généralement acceptée (à côté de certaines autres), du symbolisme des cinq degrés comme signifiant les cinq grades de la hiérarchie ecclésiastique manichéenne, est proposée notamment par F. Ch. BAUR, *Das manichäische Religionssystem*, Tübingen, 1831, p. 304; par K. KESSLER, art. « Mani », dans *Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*, 3^e éd., t. XII, p. 214, et par A. von LE COQ, *Die manichäischen Miniaturen*, Berlin, 1923, p. 54 et p. 56 ».

(2) *Mystagogie*, chap. 1^{er} (MIGNE, *P. G.*, 91, 664 et suiv.), *incipit* : τὴν τοίνυν ἁγίαν Ἐκκλησίαν κατὰ πρώτην θεωρίας ἐπιβολὴν τύπον καὶ εἰκόνα θεοῦ φέρειν. Chap. II (*ibid.*, 668 et suiv.), *incipit* : Κατὰ δευτέραν δὲ θεωρίας ἐπιβολὴν τοῦ σύμπαντος κόσμου τοῦ ἐξ ὁρατῶν καὶ ἀορατῶν οὐσιῶν ὑφεστῶτος, εἶναι τύπον καὶ εἰκόνα, τὴν ἁγίαν τοῦ θεοῦ Ἐκκλησίαν. Récapitulation des mêmes idées à la fin du traité : *ibid.*, 705. — On observera que, contrairement au poète syrien, saint Maxime ne cherche pas à adapter sa symbolique à l'architecture concrète d'une église. Non seulement il ne mentionne aucun élément précis de la construction (par exemple la coupole), mais il ne distingue à l'intérieur de l'église que le chœur et la nef, c'est-à-dire les deux parties des salles des synaxes auxquelles la liturgie attribue une fonction différente (cf. MAXIME, *loc. cit.*, chap. III; *ibid.*, p. 672).

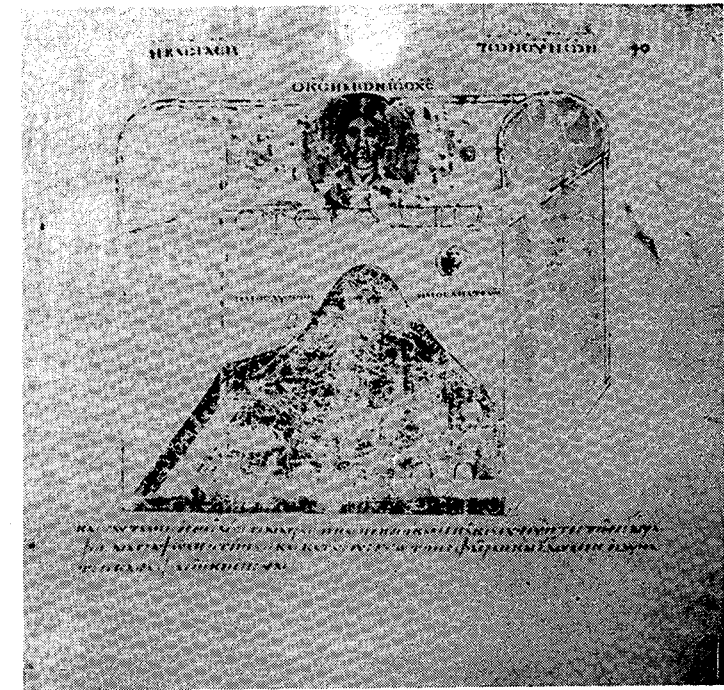
de l'école de pseudo-Denys. La deuxième hypothèse n'est certes pas exclue, surtout en Syrie qui a probablement vu naître les *Areopagitica*. Mais, faute de preuves plus tangibles, il me paraît préférable de penser à un souvenir immédiat des deux premiers chapitres de la *Mystagogie* de Maxime. D'autant plus que cet écrit est le seul, à ma connaissance, qui ait essayé de proposer une explication symbolique, inspirée par la mystique aréopagitique, de l'édifice cultuel chrétien et de ses différentes parties. Il offrait ainsi pour un poète les éléments précis d'une symbolique à laquelle les écrits de pseudo-Denys lui-même et de ses commentateurs ne fournissaient que les bases générales.

Ceci dit, n'oublions pas que plus haut nous avons eu à relever des reflets d'idées aréopagitiques qui semblent remonter aux écrits du pseudo-Denys proprement dits. L'auteur de la *sougithâ* devait donc être familier avec l'ensemble des œuvres de cette école, y compris le traité de Maxime. Or, si cette dernière conclusion pouvait être retenue définitivement, nous aurions un nouveau *terminus post quem*, pour la *sougithâ* (pour le premier, voir *supra*), qui daterait ainsi du VII^e siècle (saint Maxime le Confesseur est mort en 662-663). Elle devrait être placée à une époque qui, sans être trop éloignée de la construction de l'église d'Édesse (voir les noms des fondateurs cités dans l'hymne) avait pu se familiariser avec les œuvres de saint Maxime.

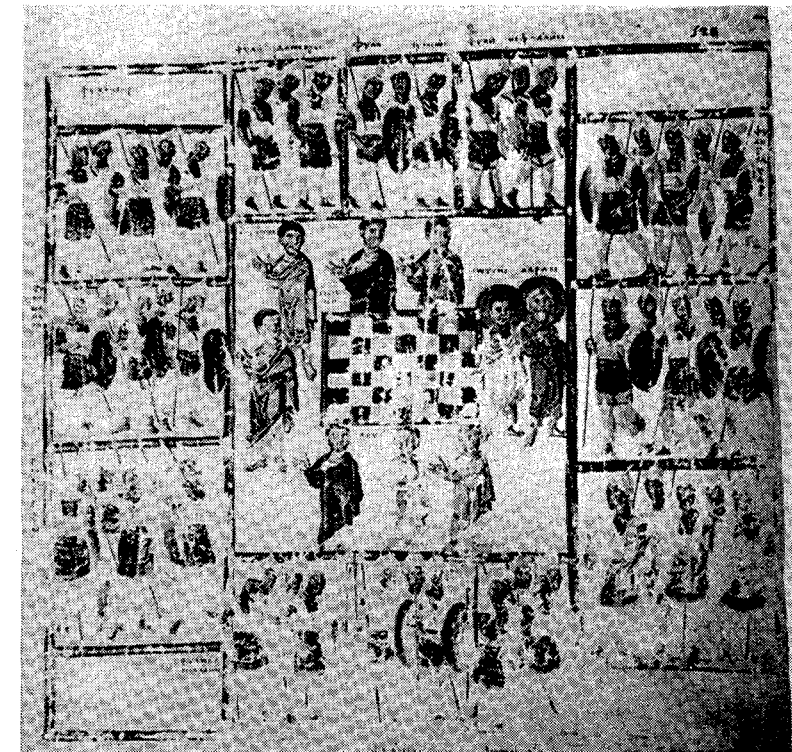
Comme tout mystique — et sur ce point le poète syriaque confirme son attachement à l'école aréopagitique — l'auteur de la *sougithâ* imagine le rapprochement de l'église avec le Cosmos d'une façon très concrète. Le microcosme qu'est l'église reproduit, dans ses formes, le macrocosme tel que se le représentait la science de l'époque. Comme l'Univers que figurent les miniatures du VI^e siècle de Cosmas Indicopleustès, dans sa *Topographie chrétienne* (2) (pl. IV, 1), l'église-microcosme est un parallélépipède (voir les quatre côtés mentionnés VII, 1) couronné par une voûte (V, VI) (1). Cette dernière figure le « ciel » ou, mieux, « les cieux des cieux » (*ibid.*), ce qui correspond également aux indications des légendes qui accompagnent les mêmes illustrations de Cosmas. Enfin, tirant parti de la présence, à Édesse,

(1) SIORNAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milan, 1908, fol. 43 (pl. X).

(2) L'église d'Édesse ne se sépare du schéma du Cosmos chez l'Indicopleustès que par la forme de cette voûte : l'une est couronnée d'une coupole, l'autre a l'aspect d'un berceau. Mais cette différence ne provient que de la maladresse du dessinateur, car dans son traité Cosmas décrit nettement le ciel comme coupole : *καμαροειδής ὡς θόλος λουτροῦ μεγάλης* (MIGNE, *P. G.*, 83, 181, 380). Le rapprochement de notre texte syriaque avec ces miniatures est d'autant plus instructif que, selon Cosmas lui-même, il emprunte ses idées sur l'Univers à la doctrine du grand théologien syrien, Mar Aba de Nisibis. Cf. R. EISLER, *Weltmantel u. Himmelszelt*, 1910, p. 626.



1. L'UNIVERS (d'après une miniature de Cosmas Indicopleustes).



2. LES DOUZE TRIBUS AUTOUR DU TABERNACLE (d'après une autre miniature du même manuscrit).

de deux lacs, de part et d'autre de l'église, le poète déclare que les eaux qui encadrent celles-ci sont le « type » de la mer qui baigne l'Univers (IV, 2) (1).

La symbolique de la *sougithâ* inspirée par la mystique aréopagitique ne se retrouve ni dans les nombreuses *ekphrasis* d'églises en langue grecque (les exemples connus s'échelonnent entre le IV^e et le XIII^e siècle), ni dans les traités grecs consacrés à la symbolique de l'édifice cultuel. Intitulées généralement *Histoires Ecclésiastiques*, les plus anciennes versions de ces écrits sont attribuées, tantôt à saint Cyrille de Jérusalem, tantôt au patriarche de la même ville Sophrone, tantôt et surtout à saint Germain, patriarche de Constantinople (2). Théodore d'Andida, au XI^e (3), et Syméon de Salonique, au XV^e siècle, composent des ouvrages analogues, où ils utilisent les *Histoires Ecclésiastiques* antérieures, ainsi que d'autres sources. Tous ces traités qui, comme la *sougithâ*, proposent des interprétations symboliques de la liturgie et de l'église, sont plus apparentés par leur thème à l'hymne syriaque que n'importe quelle autre catégorie d'œuvres littéraires byzantines.

(1) L'hymne syriaque ne prononce pas le mot de *Sophia* — Sagesse divine, — ni pour faire allusion au vocable de l'église édessénienne glorifiée, ni pour rappeler l'un des noms mystiques du Christ (qu'aurait pu lui inspirer, à côté d'autres sources possibles, le *de div. nomin.*, de Pseudo-Denys). L'absence du mot *Sophia* dans l'hymne ne nous engage pas à chercher dans le rapprochement de l'église avec le Cosmos un reflet des spéculations des Juifs hellénisés sur le Temple ou sur l'Arche (voir G. BOSTRÖM, dans *Lunds Universitets Årsskrift*, N. F. Avd. I, vol. XXX, n° 3, 1935, p. 3, 5-6, 9-13; CERFAUX, dans *Le Muséon*, 37, 1924, p. 59, 69-72, etc.). On fera bien cependant de ne pas perdre de vue que ces penseurs juifs voyaient dans l'Arche (voir aussi, *infra*, le sanctuaire d'Édesse comparé à l'Arche) ou dans le Temple de Jérusalem une image du Cosmos ou de la Sophia, c'est-à-dire de la Sagesse Divine descendue du septième ciel. Tout compte fait, ce n'est peut-être pas par hasard que la symbolique « cosmique » proposée par l'auteur de la *sougithâ* l'a été précisément à propos d'une église de la Sophia. Et si c'est la dédicace à la Sagesse Divine qui a déterminé ce choix du symbole cosmique, celui-ci s'imposerait nécessairement aussi pour la Sainte-Sophie justinienne de Constantinople.

(2) MAI, *Spicilegium Romanum*, IV; MIGNE, P. G., 98, et surtout KRASNOSELCEV, *O drevnich liturg. tolkovaniach* (= sur les commentaires liturgiques anciens), dans *Lëtapis' ist.-filol. obšč. pri Imp. Novoros. Univ.*, IV; *Vizant. Otdelenie*, II, Odessa, 1894, p. 178-257 (textes et étude); S. PÉTRIDÈS, dans *Revue de l'Orient chrétien*, X, 1905, p. 309 et suiv., cf. *ibid.*, p. 302 et 303, un texte latin qui résume la symbolique de l'église chez saint Maxime le Confesseur. Un article de BRIGHIMANN, dans *Journal of theol. Studies*, IX, 1907-1908, p. 394 et suiv., m'est resté inaccessible.

(3) Tandis que MIGNE faisait vivre Théodore d'Andida au XIII^e siècle et MAI en faisait à tort un contemporain de Théodore Stoudite, KRASNOSELCEV (*loc. cit.*, p. 188) signale des manuscrits de cet auteur byzantin qui datent du XII^e siècle et indique les raisons pour lesquelles il convient de le placer au XI^e siècle. Cf. Ehrhardt dans Krumbacher, *Gesch. byz. Litt.*², p. 157, et à sa suite Amann, dans *Dict. théol. cath.* s. v. Théodore d'A. Le texte du traité de Théodore d'Andida, dans : MAI, *Patrum nova bibl.*, VI, 1853, p. 545 et suiv.; MIGNE, P. G., 140, 417 et suiv.

Or, pas plus que les *ekphraseis* grecques, les *Histoires Ecclésiastiques* du pseudo-Cyrille, pseudo-Sophrone et pseudo-Germain n'ont subi l'influence des *Areopagitica* (1). Seul, Syméon de Salonique, au ^{xv}^e siècle, compilaient des sources différentes, introduit dans son *de Sacro Templo* une phrase sur l'église-symbole de l'Univers (2). Et encore cette pensée y est-elle isolée au milieu d'un développement général qui reste dans la tradition des *Histoires Ecclésiastiques*, et, en outre, il l'interprète d'une façon qui en réduit la portée initiale : tandis que, chez Maxime le Confesseur et dans la *sougîthâ*, l'église est un vrai microcosme qui, à échelle réduite, reproduit les formes mêmes du Cosmos, pour Syméon de Salonique l'église n'est image de l'Univers que « parce que Dieu y réside (3) ». Bref, l'auteur du dernier des traités byzantins sur la symbolique de l'église est le seul qui ait subi une influence de la mystique aréopagitique, et même chez lui cette inspiration, très indirecte, n'a laissé que des traces insignifiantes. La symbolique de la *sougîthâ* occupe donc une place à part, au milieu des pièces littéraires byzantines à sujets semblables. L'auteur de l'hymne syriaque appartenait décidément à un milieu où la théologie aréopagitique jouissait d'un succès exceptionnel.

Il n'ignorait pourtant pas la symbolique d'inspiration différente, celle qui, depuis les *Histoires Ecclésiastiques* jusqu'à Syméon de Salonique, a eu la préférence des écrivains byzantins. Le poète de la *sougîthâ* se rencontre avec les auteurs de ces écrits lorsqu'il nous invite à reconnaître des images d'événements et d'objets mentionnés par l'Écriture — et notamment par les évangiles de la Passion — dans le sanctuaire et dans les parties de celui-ci ou dans les aménagements liturgiques de l'église d'Édesse. Les symboles de ce genre reflètent un état d'esprit qui était typique pour la Palestine : ceux qui évoquent des épisodes ou des objets sacrés de l'Ancien Testament font écho aux croyances transmises par les chrétiens *ex circumcissione* et ranimées, entre le ^{iv}^e et le ^{vi}^e siècle, par les cultes locaux des Lieux Saints bibliques de la Palestine ; ceux qui mettent en valeur des événements évangéliques et notamment la Passion ont leur origine à Jérusalem, principalement auprès des sanctuaires commémoratifs du Golgotha. L'attribution traditionnelle des plus anciennes *Histoires Ecclésiastiques* à deux patriarches de Jérusalem, saint Cyrille et Sophrone, repose donc sans doute sur une base solide, tout au moins en ce qui concerne l'origine palestinienne de leurs auteurs. Et même la paternité de saint Cyrille ne devrait probablement pas être refusée à une version initiale quelconque de ces traités, comme j'essaie de le montrer ailleurs.

(1) Quant à Théodore d'Andida, s'il lui arrive de se référer à Ps.-Denys l'Aréopagite, ce n'est point pour lui emprunter les symboles cosmiques et mystiques que nous trouvons dans la *sougîthâ*.

(2) SYMÉON DE SALONIQUE, *De sancto templo*, c. 131 ; Migne, P. G., 155, 337.

(3) 'Ο ναός δὲ ὡς οἶκος θεοῦ ὅλον τὸν κόσμον τυποῖ.

Or, c'est dans cette symbolique, qui remonterait donc au ^{iv}^e siècle et à la Palestine, que l'auteur de la *sougîthâ* va puiser quelquefois, en juxtaposant les symboles inspirés par cette source à ceux qu'il emprunte à la théologie aréopagitique.

Il le fait une première fois en envisageant l'église dans son ensemble (II) et en y reconnaissant le type du Tabernacle de l'Alliance. La comparaison est courante. On la trouve dans les *Histoires Ecclésiastiques* (1), puis, au moyen âge, chez beaucoup d'auteurs grecs et latins. Il est plus intéressant de noter que, bien avant l'image de l'Arche biblique, qui occupe la mosaïque absidiale carolingienne, à Germigny-les-Prés, une autre mosaïque, sur le pavement du chœur d'une l'église du ^{vi}^e siècle, à Râs Siaga, près du Mont-Nebo en Palestine (2), offrait déjà une représentation du Tabernacle (3).

Le poète revient à la Bible dans la strophe XI, à propos des deux « parvis » à colonnades qui, de deux côtés, encadraient l'église et qui, selon lui, figuraient « les tribus d'Israël qui entouraient le Tabernacle de l'Alliance ». Cette image manque dans les *Histoires Ecclésiastiques* et pour ne pas sembler trop insolite (malgré le lien qui la rattache à l'image précédente : l'église proprement dite = Tabernacle), elle devait être appelée par un motif concret de l'architecture comportant douze éléments semblables sur la périphérie du monument. La précision des données numériques dans d'autres passages de la *sougîthâ* est de nature à nous donner confiance à cet égard. Nous supposons donc, soit des portiques à douze colonnes, soit douze « travées » ou « cellules » en bordure des cours latérales. Il n'est pas superflu de se rappeler à ce propos les douze compartiments qui, dans l'église nestorienne d'Amida (4), encadrent la salle à coupole (nous évoquons ici, pour les comparer à l'aménagement périphérique d'Édesse, non pas l'ordonnance générale du monument d'Amida,

(1) Ps.-Cyrille, chap. 1^{er} (KRASNOSELCHEV, *loc. cit.*, p. 287). Ps.-Germain : par exemple dans *Rev. de l'Orient chrétien*, X, 1905, p. 309.

(2) BAGATTI, dans *Rev. di arch. crist.*, 13, 1936, p. 122, fig. 12. Cette image du Tabernacle de la Loi est remarquable, entre autres choses, par le fait qu'elle s'inspire visiblement de l'iconographie juive. Un détail suggestif le prouve : le Tabernacle repose sur quatre pieds, courts et carrés, comme sur une représentation du *Ārōn ha gōdesh*, sur le pavement en mosaïque de la synagogue antique près de Tell es Sultān (Jéricho) : *Quart. Dep. Antiq. Palest.*, VI, 2, 1936, p. 73, pl. XIX.

(3) Le poète syrien a pu évoquer le Tabernacle, pour pouvoir rappeler les « antétypes » illustres et inspirés par Dieu des créateurs de l'église d'Édesse : l'évêque Amidonius se vit comparer ainsi à Moïse, tandis que les nommés Asaph et Addaï firent pendant à Basléel, auteur du Tabernacle. On remarquera à ce propos que des techniciens seuls pouvant être comparés à Basléel, les deux personnages de l'hymne, aux noms syriens, seraient nécessairement les architectes de l'église d'Édesse. L'hypothèse qui les identifie aux constructeurs du sanctuaire (SCHNEIDER, *loc. cit.*, 163) se trouverait ainsi confirmée.

(4) V. *supra*, p. 49, note 3.

mais seulement le motif des douze éléments semblables groupés autour de la partie centrale de l'édifice). Rappelons, d'autre part, une miniature du ^{vi}^e siècle, dans la *Topographie* de Cosmas Indicopleustès, qui a précisément pour sujet le Tabernacle entouré des douze tribus (pl. IV, 2) (1). Il est significatif, tout d'abord, que ce sujet ait fait l'objet d'une image schématique, dont le but a été précisément de montrer les tribus d'Israël entourant de toute part leur palladium sacré. Et il n'est pas moins curieux d'y voir les représentants des tribus enfermés dans douze compartiments distincts qui, réunis, forment un cadre rectangulaire autour du Tabernacle. Une semblable image conçue comme un plan d'édifice aurait pu appeler la phrase de la *sougîthâ*. Elle nous montre, en tout cas, que le poète syrien a eu recours à une comparaison qui n'était pas inconnue à son époque.

Ajoutons aux deux évocations précédentes de la Bible la comparaison des cinq portes de l'église avec les cinq vierges sages (XVII), et nous aurons nommé les rares passages de la *sougîthâ* où l'Écriture a suggéré des symboles d'éléments architecturaux. En ce qui concerne l'édifice proprement dit, on le voit, la symbolique de la *sougîthâ* s'inspire presque exclusivement des *Areopagitica*.

Mais il n'en est plus ainsi lorsque le poète passe aux meubles et aux aménagements liturgiques. Ainsi, l'ambon est une image du Cénacle de Sion, et les onze colonnes qui le supportent figurent les onze apôtres réunis au Cénacle, lors de la Descente du Saint-Esprit (XV). Une autre colonne, celle-là dressée derrière l'ambon, représente le Golgotha (XVI). Enfin, les dix colonnes du ciboire au-dessus de l'autel (sur cette identification, voy. *infra*) symbolisent les apôtres qui ne furent pas au pied de la croix pendant la Passion (XVIII). Il n'y a que le *synthronos* de l'abside qui — seul parmi les aménagements liturgiques — évoque chez le poète l'idée d'une vision céleste (v. *supra*), au lieu de représenter, comme tous les autres, un objet ou des personnages évangéliques.

Autrement dit, en passant de l'architecture aux aménagements liturgiques, le poète substitue un genre de symbolique à un autre, celui qu'inspire l'Écriture à celui qui se réclame de la mystique pseudo-dionysienne. Et on serait tenté d'en conclure que la tradition de la symbolique palestinienne a été maintenue dans tout ce qui touche plus immédiatement au culte liturgique, tandis que l'influence des *Areopagitica*, novatrice, s'est exercée essentiellement au profit des symboles relatifs à l'édifice sacré et à son architecture. Cette hypothèse me paraît satisfaisante, dans l'ensemble, mais sans préjudice du degré de parenté que présentent la *sougîthâ* et les *Histoires Ecclésiastiques*, en ce qui concerne la symbolique tirée de l'Écriture. De part et d'autre, on relève la valeur symbolique des mêmes objets

(1) STORNAJOLO, *loc. cit.*, fol. 52 (pl. XVII).

culturels — ciboire, ambon, synthronos —, et, dans les deux cas, ce sont des héros et des objets cités par l'Écriture et principalement par les récits de la Passion et de la Pentecôte qui servent d'antétypes aux meubles liturgiques. Mais, d'autre part, ni à propos de l'ambon, ni au sujet du ciboire de l'autel (ou du synthronos), les traités du pseudo-Cyrille, pseudo-Sophrone et pseudo-Germain n'évoquent les mêmes objets ni les mêmes personnages bibliques que la *sougîthâ*. Bref, si l'esprit et la méthode étaient les mêmes à Édesse et à Jérusalem, l'auteur de la *sougîthâ* n'a pas eu connaissance des *Histoires Ecclésiastiques* qui nous sont conservées.

Avant de conclure, quelques mots d'explication s'imposent sur les meubles eux-mêmes mentionnés par la *sougîthâ* et auxquels se rattachent les symboles bibliques. Il y a quelques années, on n'aurait point relevé l'emplacement de l'ambon au centre de l'église d'Édesse et le nombre élevé de onze colonnes qui appartenaient à cette tribune. Les découvertes récentes, faites par MM. Lassus et Tchalenko, d'ambons monumentaux au milieu des nefs des églises syriennes des ^{iv}^e-^{vi}^e siècles (1), font mieux apprécier le témoignage de la *sougîthâ*. Il est hors de doute que l'église d'Édesse, comme ces sanctuaires de la Syrie voisine, possédait une estrade qui, fixée au milieu de l'édifice, était une construction très considérable, capable de réunir pendant les offices tout le clergé de l'église. D'ailleurs, un exemple de tribune semblable a été découvert plus près d'Édesse, dans l'église-martyrium de Résafa-Sergiopolis, et à côté d'autres sanctuaires proprement byzantins (2), Sainte-Sophie de Constantinople — le grand monument homonyme et contemporain de l'église d'Édesse — a dû être munie d'un ambon aussi monumental et semblablement placé au centre de l'édifice, sous la coupole. Ces ambons, surélevés par rapport à la nef et consacrés à la lecture des livres inspirés, étaient bien faits pour évoquer la chambre haute du Cénacle où était descendu le Saint-Esprit. Et on pourrait se demander si les onze colonnes signalées par la *sougîthâ* servaient effectivement à soutenir la tribune (comme on le lit dans la *sougîthâ*), ou bien si elles encadraient l'estrade, comme cela a été le cas dans les églises syriennes.

Deux autres aménagements liturgiques mentionnés par la *sougîthâ* nous mettent en présence d'usages qui, plus encore que l'ambon monumental et central, appartiennent à une tradition locale. Ainsi, pour imaginer la croix fixée au haut d'une colonne, derrière l'ambon, il faut se rappeler les aménagements des églises postérieures de la Mésopotamie du Nord, où une grande croix se dresse, dans la nef,

(1) J. LASSUS, *Les sanctuaires chrétiens de Syrie* (thèse soutenue en Sorbonne en février 1944, à paraître prochainement chez Geuthner, à Paris).

(2) Sur ces monuments et sur d'autres problèmes que soulève la découverte de ces ambons syriens : GRABAR, dans *Cahiers Archéologiques*, I, 1945, p. 129.

au-devant de la clôture du chœur (1). La croix de l'église haute de Mzchet (VII^e siècle), qui s'élevait au milieu d'un soubassement à gradins, au centre de la nef, pourrait être rapprochée, elle aussi, de l'aménagement du VI^e siècle, à Édesse. Quant à la façon de fixer la croix au sommet d'une colonne, il faut sans doute la rapprocher, par exemple, de certaines gravures des ampoules de Monza, où, dans la scène de la Visitation, on aperçoit deux croix-colonnes semblables (2).

Enfin, les dix colonnes qui, selon la *sougithâ*, supportaient « le Chérubin », évoquent certainement un ciboire d'autel. Car dans les églises tardives de la Mésopotamie du Nord les images des Chérubins — inspirées par celles de l'Arche biblique — étaient bien appliquées au baldaquin qui s'élève au-dessus de la table d'autel (3). Il n'y a lieu de s'étonner que du nombre de dix colonnes qui, à Édesse, soutenaient la calotte du ciboire. Il s'agissait probablement d'une espèce de tholos ronde avec colonnade circulaire composée de dix colonnes. Les illustrations carolingiennes du Psautier d'Utrecht, imitées d'une œuvre paléo-chrétienne, offrent des exemples de ciboires d'autel de ce genre, avec colonnades sur plan circulaire. Le chevet primitif de l'église de la Nativité à Bethléem renfermait un ciboire rond du même genre.

* * *

Les passages de la *sougithâ* consacrés à la symbolique de l'église soulèvent un problème fondamental de l'histoire de l'art chrétien d'Orient : dans quelle mesure la mystique du pseudo-Aréopagite et de ses disciples a-t-elle influencé l'évo-

(1) On se rappellera aussi les croix qui se dressaient auprès d'un autel installé au milieu de la nef, dans beaucoup d'églises anciennes en Occident : voir par exemple, HUBERT, *L'Art pré-roman*, p. 24, fig. 1 (Saint-Sauveur, au Mans, IX^e siècle); DE LASTEYRIE, *L'Architecture française à l'époque romane*¹, fig. 124 (Saint-Gall, plan de 819 env.).

(2) GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 433, 8 (scène de la Visitation). Mêmes croix sur colonnes dans la même scène, sur une bague byzantine en or provenant de Palerme; KONDAKOV, *Émaux byz.*, p. 148-149. Cf. la croix sur colonne fixée à l'endroit du Baptême.

(3) Deux textes signalent dans les églises syriennes des autels décorés de chérubins : SACHAU, *Verzeichniss d. syr. Handschriften d. k. Bibl. zu Berlin*, 1899, p. 585, et RAHMANI, dans *Theologie und Glaube*, 1912, p. 268 (cités par GOUSSEN, dans *Le Muséon*, XXXVIII, 1925, p. 123, note 11). — Il suffit, d'ailleurs, de regarder les miniatures byzantines qui figurent l'Arche de l'Alliance (par exemple dans les manuscrits de Cosmas Indicopleustès (STORNAJOLO, *loc. cit.*, fol. 52, pl. XVII), pour fixer les chérubins au-dessus de l'autel. En effet, sur ces peintures, les deux chérubins apparaissent toujours au-dessus de l'Arche et symétriquement inclinés vers celle-ci. Cette miniature, qui montre l'emplacement des chérubins au-dessus d'un autel, au VI^e siècle, nous fait écarter l'hypothèse de GOUSSEN (*loc. cit.*, p. 123, note 11) selon laquelle ces figures angéliques décoraient un rideau.

lution de l'architecture et de l'imagerie sacrées du christianisme gréco-oriental ? Il aurait été certes surprenant que cette mystique, qui a marqué d'empreinte profonde le christianisme byzantin, n'ait pas laissé de traces sur son œuvre artistique. Mais jusqu'ici on n'a guère essayé d'approfondir la question, probablement faute d'un nombre suffisant de textes qui auraient permis d'en préciser le caractère et la portée. Or, la *sougithâ*, qui offre une symbolique inspirée par cette mystique et appliquée à un sanctuaire concret du VI^e siècle, nous apporte précisément un témoignage suggestif sur les rapports possibles entre l'art et la mystique. Si isolé qu'il paraisse aujourd'hui, il suffit pour ramener la pensée au problème général que je viens de rappeler et qu'il serait essentiel de pouvoir résoudre.

L'influence de la mystique aréopagitique a pu se manifester de plusieurs manières différentes, au sujet desquelles la *sougithâ* reste muette (par exemple, sur la part de cette mystique dans la formation, l'affirmation et la justification théologique du culte des icones, à Byzance). Nous n'aurons pas à nous en occuper ici. Par contre, en matière d'architecture sacrée et de décoration iconographique des églises, le témoignage de l'hymne syriaque ne saurait plus être passé sous silence. Voici, en effet, quelles perspectives il semble ouvrir à l'étude de ces domaines.

Un traité de mystique et une œuvre d'art ne se laissent confronter utilement qu'en présence d'un intermédiaire qui établit une espèce de commune mesure entre ces deux expressions si différentes de l'expérience religieuse. Or, dans le cas qui nous occupe, cet intermédiaire est fourni, en premier lieu, par l'application des doctrines aréopagitiques à la symbolique de l'église, telle qu'on la trouve dans la *Mystagogie* de saint Maxime, et, en second lieu, par l'adaptation de ces symboles mystiques à un édifice sacré déterminé — travail que l'auteur de la *sougithâ* a tenté pour Sainte-Sophie d'Édesse. En partant de l'hymne, l'étude des influences de la mystique sur cette œuvre d'art devient possible. Et voici le premier fait important qu'elle suggère.

On se souvient que l'église d'Édesse, en tant que microcosme, offrait aux yeux du poète mystique une reproduction des formes mêmes de l'Univers, cube surmonté d'une voûte sphérique. Cette formule n'a rien d'original ni même de nouveau pour l'époque, puisque des *martyria* chrétiens antérieurs, précédés eux-mêmes par des mausolées païens, l'adoptaient déjà dans les différents pays du monde gréco-romain (1). Le fait nouveau pour l'époque était d'avoir adapté ce genre d'architecture d'origine funéraire à un important sanctuaire de culte eucharistique normal, à une église épiscopale mise sous le vocable de Sainte-Sophie. Et nous avons montré ailleurs (2)

(1) GRABAR, *Le Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. I^{re} partie : Architecture (sous presse).

(2) *Ibid.*

que des cas tout à fait semblables se présentent fréquemment à partir du VI^e siècle. Depuis l'époque justinienne, la plupart des églises byzantines et transcaucasiennes, petites et même très grandes, comme Sainte-Sophie de Constantinople, adoptent couramment l'un des plans centraux réservés à l'origine aux mausolées et *martyria*. A partir de cette époque, la forme typique des églises y correspond donc *grosso modo* à la description de l'église d'Édesse — image réduite de l'Univers.

L'évolution du culte des reliques et l'influence des *martyria* des Lieux Saints en Palestine (1) ont certainement favorisé ce processus. Mais n'est-il pas frappant que les chrétientés orientales, Byzance en tête, aient choisi pour type principal de sanctuaire le cube surmonté d'une demi-sphère, à partir du siècle, exactement, où la symbolique issue de la mystique de pseudo-Denys permit de reconnaître dans les édifices de ce genre une figure du Cosmos (2) ? Et l'on se sent d'autant plus porté à admettre une corrélation entre la préférence systématique accordée à cette formule architecturale et l'expression simultanée de la mystique aréopagitique, que, dans les pays où celle-ci ne pénétra point à cette époque, et notamment dans l'Occident latin, l'église cubique à coupole ne parvint pas à évincer la basilique traditionnelle.

C'est à peu près à la même époque que les églises de l'Orient chrétien et surtout les églises grecques ont commencé à se parer à l'intérieur d'images iconographiques, qui, groupées selon une ordonnance précise, et figurant Dieu et l'œuvre du salut tout entière, recouvrirent toutes les surfaces disponibles de l'édifice cultuel. Cette fois, ce n'est pas l'église d'Édesse, œuvre de chrétiens sémites indifférents ou hostiles aux images, mais Saint-Serge de Gaza et peut-être les Saints-Apôtres de Constantinople qui offrent, pour le VI^e siècle, des exemples de ces décors. Ils ont dû être bien nombreux, en Orient, à la veille de la Crise Iconoclaste, à en juger d'après quelques textes (3). Et ce sont des ensembles d'images analogues, conçus selon les mêmes principes, qui devinrent obligatoires dans les sanctuaires byzantins, après la victoire de l'orthodoxie, en 843. Tandis que, en revanche, pas plus que l'architecture du sanctuaire cubique à coupole centrale, les décorations de ce genre n'ont trouvé la même faveur dans les pays latins, surtout en Europe transalpine, loin des influences grecques.

En Occident, lorsqu'on entreprenait une décoration iconographique des églises (laquelle ne fut jamais obligatoire), cette décoration ne s'étendait pas nécessairement

(1) *Ibid.*

(2) Il est évident que les symboles qui valaient pour Sainte-Sophie d'Édesse devaient être également applicables à Sainte-Sophie de Constantinople.

(3) Je pense à certains passages de saint Jean Damascène et à une lettre collective des patriarches orientaux adressée à l'empereur Théophile : J. REIL, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, 1910, p. 43-44 et 115.

à tout l'édifice (mais, par exemple, au chœur ou à la crypte, à une chapelle) et se contentait le plus souvent d'un petit ensemble de sujets qu'on laissait au choix des prêtres ou des artistes.

Comment expliquer la différence des deux pratiques ? Et, en particulier, y a-t-il lieu de supposer, en pays grecs et orientaux, une influence quelconque de la mystique aréopagitique sur le décor iconographique particulier aux églises grecques ? Sans prétendre apporter une réponse à ce problème de portée générale, rappelons que les décorations byzantines en question apparaissent *grosso modo* en même temps que le type généralisé de l'église cubique à coupole, et que leur sort ultérieur sera lié dorénavant à des sanctuaires de ce genre. Ces peintures se déploieront par conséquent sur les murs d'édifices que les mystiques comparaient à des microcosmes, et c'est à la formule constante de ceux-ci qu'elles semblent répondre par l'ordonnance non moins stable de leurs sujets iconographiques (ces constantes, il va sans dire, n'excluant ni les écarts individuels ni les variantes propres à une région ou à une époque). Dans la coupole, dans les voûtes et les arcs voisins, ces peintures représentent Dieu et des visions célestes, en conformité avec la symbolique dont la *sougithâ* nous offre un spécimen. Elles fixent, selon un système toujours évident, sur les autres surfaces disponibles, des images plus ou moins nombreuses — portraits d'apôtres, de prophètes, de saints, scènes de l'histoire providentielle selon les deux Testaments, et surtout épisodes des Évangiles — qui, dans l'ensemble, correspondent à ce que le poète de la *sougithâ* appelle l'économie du Salut, c'est-à-dire l'Église militante (des saints) et l'œuvre rédemptrice du Christ. Enfin, toujours on y prendra soin de distribuer les images de façon à tapisser l'église entière, souci qu'on comprend parfaitement en pensant à la *sougithâ* qui fait précisément de l'église, dans son ensemble, une figure de Dieu et de son œuvre de Salut.

Paris, octobre 1945.

A. GRABAR.

LES CHAPITEAUX DE MARBRE DU VII^e SIÈCLE EN GAULE STYLE ET ÉVOLUTION

par Denise Fossard.

Au VII^e siècle correspond le dernier mais aussi le plus fécond chapitre de l'histoire des chapiteaux de marbre en Gaule (1). L'originalité dont témoignent alors la plupart d'entre eux mérite d'être soulignée : dans un art souvent considéré comme inférieur et dégénéré, se révèlent en effet des forces créatrices capables de renouveler les formules usées; et parler d'une renaissance n'a même, dans beaucoup de cas, rien d'excessif. L'étude suivante, dans la mesure où elle développe cette remarque, apportera peut-être une contribution à la connaissance de l'art mérovingien (2).

La liste de chapiteaux que nous proposons pour commencer repose sur quelques monuments datés, précieux comme points de repère. L'important ensemble de Jouarre se place vers 680 (3); celui du baptistère de Poitiers à la fin du VII^e siècle (4). Les deux chapiteaux de Moissac remontent au milieu du siècle (5);

(1) Histoire qui, liée à l'activité des carrières de marbre d'Aquitaine, dure sans rupture véritable des premiers siècles gallo-romains à la fin de l'époque mérovingienne. Cf. J. HUBERT, *L'Art pré-roman*. Paris, 1938, p. 93-97 et p. 147-50.

(2) L'étude des chapiteaux de marbre entre largement dans les cadres des ouvrages de J. HUBERT (*loc. cit.*) et G. PLAT : *L'Art de bâtir en France, des Romains à l'an 1100*. Paris, 1939, p. 146-51.

Remercions ici M. Hubert de ses nombreux conseils, et M. l'abbé Plat que nous avons eu l'occasion de consulter.

(3) La crypte Saint-Paul de Jouarre a conservé intacts ses six chapiteaux. Ceux de la crypte Saint-Ebrégésile, ajoutée peu après, sont en mauvais état. Cf. J. HUBERT, *loc. cit.*, p. 15-18 et pl. XXXI.

(4) Trente chapiteaux, en place dans l'édifice actuel, appartiennent à la reconstruction qui eut lieu à la fin du VII^e siècle. Cf. E. GINOT, *Le baptistère Saint-Jean de Poitiers et son musée lapidaire*, 1934, et cf. Marcel REYMOND, *Le baptistère Saint-Jean de Poitiers*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, 1914, 2^e partie, p. 105 et suiv. La distinction en plusieurs séries d'époques différentes établie par M. M. REYMOND ne nous paraît pas nécessaire.

Un chapiteau trouvé au cours de fouilles a été publié dans le *Bull. Monum.*, 1857, p. 252 (dessin). Cf. notre photographie, pl. VII, 5.

(5) L'abbaye de Moissac fut fondée en 640 et achevée peu après. Les deux chapiteaux identiques que l'on rattache à cette première campagne supportent aujourd'hui dans l'église un sarcophage de la même époque. Cf. J. HUBERT, *loc. cit.*, p. 96 et pl. XXIX, C.

ceux de Duclair (1) (Seine-Inférieure) et de Joncels (2) (Hérault) à une date voisine.

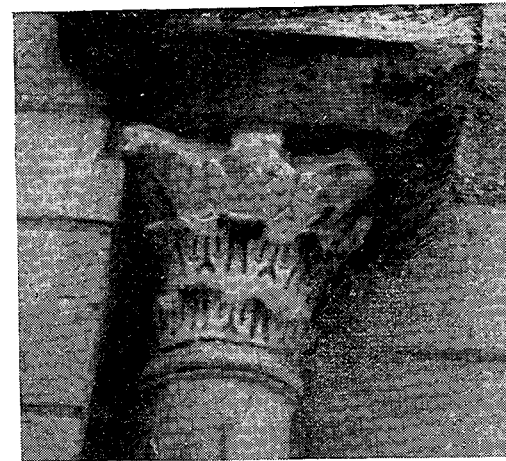
Mais pour un grand nombre de chapiteaux que, par analogie de style, nous attribuons également au VII^e siècle, les renseignements sont moins précis. Nous savons seulement que des églises existaient dès cette époque à Reims, Saint-Denis, Saint-Pierre de Montmartre, Saint-Brice de Chartres, Mienne (Eure-et-Loir), Saint-Lubin de Suèvres (Loir-et-Cher), Selles-sur-Cher, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Philibert de Grandlieu, Saint-Seurin de Bordeaux, Saint-Just de Valcabrière (Haute-Garonne), Saint-Jacques de Béziers, Saint-Victor de Marseille, Notre-Dame de Digne et Notre-Dame de Vaison (3). D'autres chapiteaux non signalés appartiennent certainement à la même série : Ceux de Saint-Sever (Landes), conservés à la mairie, sont particulièrement intéressants par leur ressemblance avec certains types composites de Jouarre ou de Poitiers, alors que celui d'Aire-sur-l'Adour, utilisé comme bénitier dans l'église du Mas d'Aire, rappelle beaucoup les deux exemples de Moissac. Plusieurs chapiteaux réunis dans un jardin à Dax, un bénitier dans l'église de Ville-neuve (Gironde), un autre dans celle de Corme-Royal (Charente-Inférieure) (4) sont encore à retenir, avec deux chapiteaux du musée archéologique de Béziers et un troisième conservé à la bibliothèque de Narbonne.

(1) L'abbaye de Duclair, dépendant de Saint-Wandrille, fut fondée au VII^e siècle. Cf. *Bull. Monum.*, 1907, p. 312. G. PLAT a publié la photographie de l'un des deux chapiteaux semblables remployés dans l'église actuelle (*loc. cit.*, pl. XIII d.).

(2) Deux chapiteaux presque semblables conservés au musée du cloître de la cathédrale de Lodève proviennent de l'abbaye voisine de Joncels, fondée au VII^e siècle. Cf. E. BONNET, *Répertoire archéologique du département de l'Hérault. Périodes wisigothique, carolingienne et romane*. Montpellier, 1938, p. 25.

(3) Voici les références photographiques des chapiteaux de marbre trouvés ou remployés dans ces églises : Reims : *Bull. Monum.*, 1905, p. 224; Saint-Denis : J. HUBERT, *loc. cit.*, pl. XXXII; Montmartre : *Bull. Monum.*, 1913, p. 23, 4; Chartres : *Rev. art chrét.*, 1910, p. 149, et Archives Photographiques; Mienne : *Bull. Monum.*, 1856, p. 475, dessins de deux chapiteaux, aujourd'hui perdus; Suèvres : G. PLAT, *loc. cit.*, pl. XIII, g; Selles-sur-Cher, *ibid.*, pl. XIII, a, b, c; Saint-Hilaire de Poitiers : *Bull. Soc. ant. de l'Ouest*, 1870, 2^e trimestre, pl. I (dessin); Saint-Philibert de Grandlieu : G. PLAT, *loc. cit.*, pl. XIII, e, et trois dessins dans *Mém. Acad. Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXVIII, 1911, 2^e partie, p. 51; Bordeaux : trois dessins dans CROIX DE LA VILLE, *Origines chrétiennes de Bordeaux*, 1867, p. 148, et photographies dans *Rev. art chrét.*, 1903, p. 470; Valcabrière : LASTEYRIE, *L'architecture en France à l'époque romane*, 1929, fig. 599, p. 606; *Bull. Monum.*, 1866, p. 509, et Archives Photographiques, clichés n° 3228-9 et 38491; Béziers : REVOIL, *Architecture romane du Midi de la France*, 1873, t. I, p. 21, fig. I; Marseille : F. BENOIT, *L'abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major*, dans *Petites Monographies des grands édifices de la France*, 1936, p. 101; Digne : *Congrès Archéologique*, 1932, p. 109; Vaison : J. SAUTEL, *Vaison-la-Romaine*, 1930, p. 96.

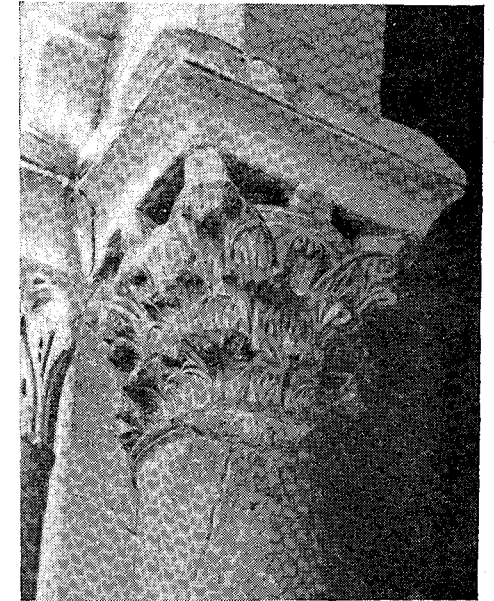
(4) Cf. photographies de ces chapiteaux aux Archives des Monuments Historiques.



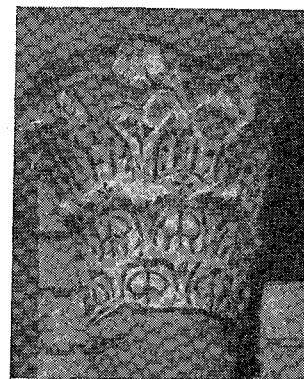
1. SELLES-SUR-CHER.



2. BAPTISTÈRE DE POITIERS.



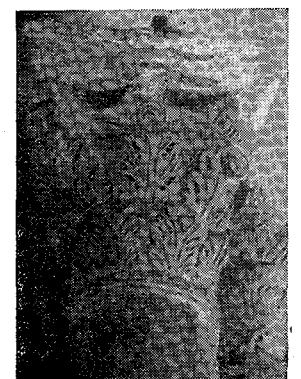
3 et 4. SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE.



5. BAPTISTÈRE DE POITIERS.



6. BAPTISTÈRE DE POITIERS.



7. SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE.

Enfin, deux chapiteaux de la même famille nous ont été indiqués, l'un à Onet-le-Château (Aveyron) (1), l'autre à Pothières (Côte-d'Or) (2).

* *

Notre enquête nécessite d'abord une analyse détaillée des différents éléments constituant ces chapiteaux; considérons-les successivement (3).

L'abaque. — Mince tablette protégeant le sommet de la corbeille (4), l'abaque romain conserve au VII^e siècle ses traits essentiels, malgré les modifications qui peuvent affecter son plan et son profil. Si le plan d'un abaque de Mienne (fig. 1, a) montre des faces insuffisamment échancrées, des lignes droites au lieu de courbes, des cornes à chanfrein très large, certains plans de Jouarre ou de Montmartre reproduisent assez fidèlement le tracé régulier (fig. 1).

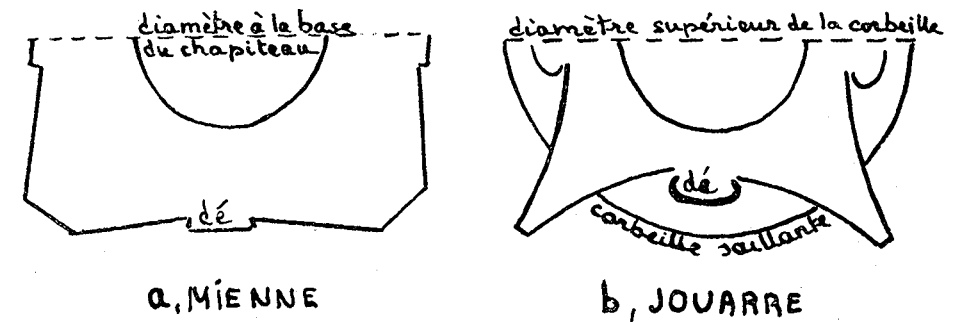


FIG. 1.

De même, la mouluration classique de l'abaque (quart de rond, listel et cavet), est le plus souvent remplacée par des surfaces verticales et obliques, lisses ou simplement striées de rainures horizontales (5). Mais la moulure en quart de

(1) Photographies et renseignements communiqués par M. l'abbé L. Bousquet, de Rodez.

(2) Photographie communiquée par M. René Louis.

(3) Nous nous sommes reportée pour chacun d'eux aux définitions classiques données par VITRUVÉ, *De Architectura*, livre IV, chap. 1^{er}.

(4) L'abaque mérovingien comme l'abaque antique est toujours taillé dans le même bloc que le chapiteau.

(5) Des rainures horizontales se voient à Poitiers, à Jouarre, à Onet-le-Château.

rond n'en subsiste pas moins : nue à Saint-Denis (1) (pl. VI, 1), elle est taillée à Montmartre en rang d'oves d'un effet plus classique encore (2) (pl. VII, 2). Les abaque tapissés de feuillage (3) participent de la même tendance antiquisante.

Le dé. — Chaque face de l'abaque comporte en son centre un dé épannelé selon des formes géométriques simples : cube (entier ou biseauté sur sa face principale), demi-cylindre, quart de sphère ou demi-sphère (4). En principe compris dans la hauteur de l'abaque (5), où le maintiennent obligatoirement les corbeilles composites saillantes, il arrive que le dé glisse sur les corbeilles corinthiennes (Saint-Denis, pl. VI, 4).

Quelquefois nu, couvert d'imbrications sur un chapiteau de Montmartre (pl. VIII, 1), le dé cubique est plus souvent orné de motifs dérivés de la rose ou du

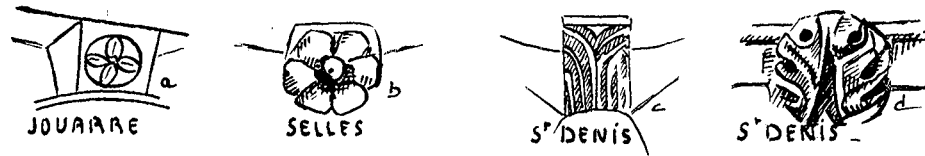


FIG. 2.

fleuron antiques. Mais alors qu'à Jouarre, par exemple, il s'agit d'une petite rosace à quatre pétales, inscrite dans un cercle, et à peine indiquée, sur la face plane du dé, à Selles-sur-Cher c'est une grosse fleur à six pétales qui se détache et même débord de son support (fig. 2, a, b). De même, le fleuron de feuillage, ailleurs stylisé ou réduit à quelques nervures, retrouve sa vigueur végétale sous la forme d'une feuille charnue appliquée contre les abaque en quart de rond de Saint-Denis (c, d).

Chapiteaux corinthiens : volutes, vrilles, caulicoles. — En général, au VII^e siècle, volutes et vrilles sont maigres et dégénérées. Il arrive même qu'elles disparaissent

(1) Sur deux des chapiteaux du musée de Cluny. Sur un troisième, elle est taillée en câble torsadé.

(2) Une bordure d'oves couronne nombre d'abaque romains, comme ceux de la Maison-Carrée à Nîmes.

(3) A Poitiers (Côte-d'Or), au baptistère et à Saint-Hilaire de Poitiers (cf. pl. VI, 2, et fig. 10, h).

(4) Le demi-cylindre se rencontre à Narbonne (pl. VIII, 6), à Poitiers et à Jouarre. Le quart de sphère côtelé existe à Jouarre, à Joncels et à Montmartre (pl. VII, 2), la demi-sphère côtelée à Saint-Denis et à Saint-Philibert de Grandieu (fig. 10, b).

(5) Conformément au canon vitruvien.

complètement (1), ou que seules les volutes soient conservées (2); ou bien, elles sont soumises à des déformations et combinaisons variées : à Saint-Denis, les vrilles viennent s'affronter sur le biseau du dé central (fig. 5, a); à Saint-Victor de Marseille, elles s'adossent au lieu de se faire face. A Selles-sur-Cher, l'enroulement des volutes se fait en retour d'angle sous le chanfrein de l'abaque (b). A Poitiers enfin, volutes et vrilles se fondent en trois crossettes semblables alignées (c).

Les volutes et les vrilles d'un chapiteau de Jouarre (pl. VI, 5), aux enroulements larges et multiples, sont d'un esprit opposé. Quant aux compositions de dauphins

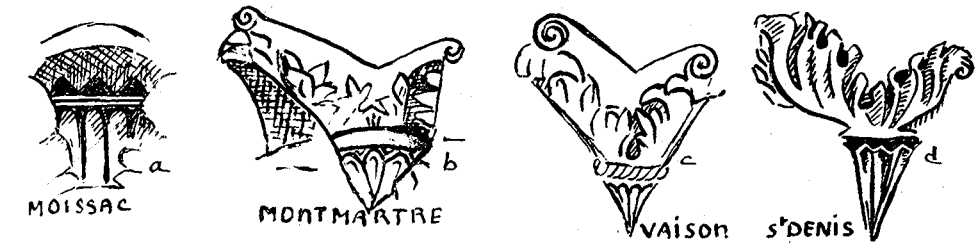


FIG. 3.

ou d'oiseaux affrontés de part et d'autre d'un vase cannelé, qui remplacent quelquefois les volutes (3), elles sont nettement antiquisantes (4). C'est d'ailleurs le seul thème animé que nous rencontrerons.

La gaine de feuillage ou caulicole où naissaient primitivement les volutes subsiste sur quelques chapiteaux corinthiens dont elle renforce l'aspect antique (5). A Saint-Denis (fig. 3, d) et sur deux chapiteaux très proches du baptistère de Poitiers (pl. VI, 1-3), le sculpteur a même tiré de ce vieux dispositif un effet nouveau et original en le substituant entièrement aux volutes, que rappelle seulement l'extrémité enroulée de feuilles.

(1) A Selles-sur-Cher (pl. V, 1), à Bordeaux, à Dax.

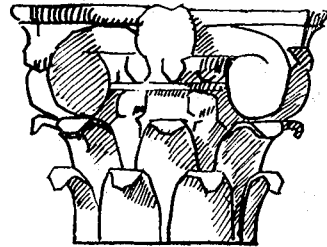
(2) Auquel cas elles peuvent soit garder leur place habituelle (Poitiers, pl. V, 2, Saint-Denis), soit diverger à partir d'un point situé sur l'axe de la corbeille. Dans l'angle qu'elles déterminent alors s'inscrit à Duclair une croix sur un disque, à Saint-Philibert de Grand-lieu et à Poitiers de courtes feuilles (fig. 10, a, d), à Saint-Victor de Marseille des vrilles adossées. A Saint-Jacques de Béziers et Villeneuve (Gironde) cet espace reste vide.

(3) A Moissac, Jouarre, Poitiers (pl. V, 6), Reims.

(4) Cf. K. RONCZEWSKI : *Variations des chapiteaux romains* dans *Annales de l'Université de Latvie*, Riga, 1923, — qui reproduit plusieurs exemples pompéiens de ce type.

(5) A Moissac (fig. 3, a) les cannelures et la bague du caulicole sont découpées à plat sur la corbeille. A Montmartre (b), un bourrelet lisse, à Vaison (c), une torsade, couronnent trois cannelures concaves disposées en éventail; au-dessus, les feuilles occupent largement l'étage supérieur, sous les volutes et les vrilles qu'elles soutiennent.

Chapiteaux composites : volutes. — Les volutes composites elles aussi peuvent, soit s'écraser entre la corbeille et l'abaque (1), soit multiplier librement leurs spirales (2). C'est un chapiteau du baptistère de Poitiers qui montre les volutes les



ARC DE SEPTIME SEVERE

FIG 4 (*).

plus proches du modèle ionique initial, avec leurs spirales épaisses enroulées trois fois sur elles-mêmes et disposées de part et d'autre d'un bandeau infléchi en son centre (3) (fig. 5, e).

A la place des spirales composites, de petites roses stylisées sont souvent appliquées en méplat (4). Ces roses sont au contraire traitées en fort relief sur trois chapiteaux de Poitiers (5). Les volutes n'y sont plus décorées, mais remplacées par de volumineuses fleurs qui plongent dans la corbeille par de véritables tiges.

En marge des volutes composites se place un type très original, le chapiteau à anses. Un chapiteau gallo-romain de Trèves (6) en révèle entre autres l'origine : les volutes ne reposent pas directement sur les feuilles correspondantes, mais par l'intermédiaire d'un tenon détaché de la corbeille et délimitant un espace vide (fig. 5, j). L'anse est en germe dans cet expédient. L'opération complémentaire consiste à inverser la volute (7) : le tenon devient hampe, et la volute s'appuie comme une anse contre la corbeille. A Saint-Sever (pl. VII, 6), à Saint-Brice de Chartres (fig. 5, k et pl. VII, 4), l'anse est courte et prolonge selon une contre-courbe le profil concave de la feuille qui la supporte ; à

(*) La figure 4 donne un exemple de chapiteau composite classique.

(1) A Mienne (fig. 10, f, g), sur l'un des chapiteaux publiés de Vaison.

(2) A Jouarre, à Poitiers (fig. 5, f et e).

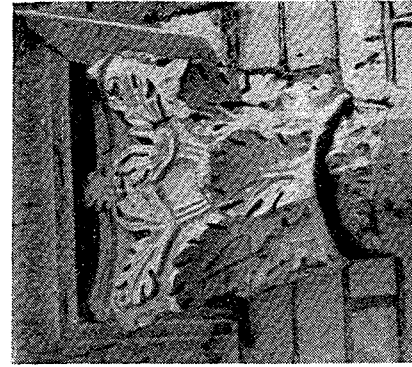
(3) En général, le large bandeau composite romain est, sinon complètement supprimé (Jouarre, fig. 5, f), du moins très réduit et coupé en deux tronçons fortement inclinés vers l'intérieur de la corbeille.

(4) A Poitiers (pl. VIII, 3), à Montmartre (pl. VIII, 1), etc. Certaines spirales romaines se terminaient par une rose qui remplissait leur œil ; par la suite, cette combinaison fut abandonnée, les deux éléments furent traités séparément avec une égale faveur.

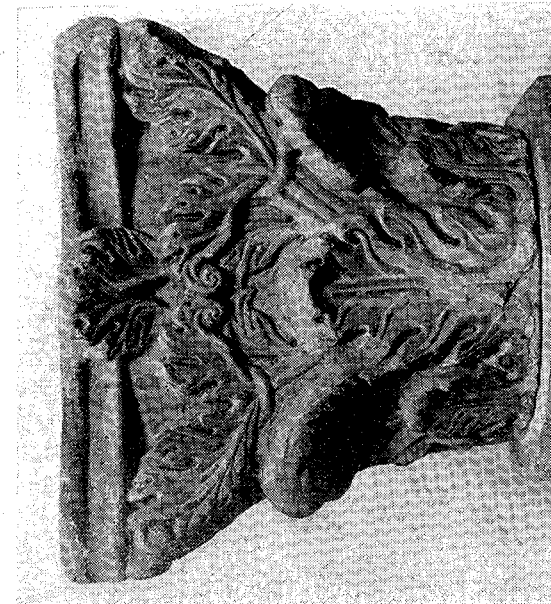
(5) Le chapiteau de Saint-Hilaire et deux de ceux du baptistère (fig. 5, h, i et fig. 10, h).

(6) Cf. H. KÄHLER, *Die römischen Kapitelle des Rheingebietes*. Berlin, 1939, dans *Römisch-Germanische Forschungen*, n° 13, pl. XIII S, 10.

(7) Les volutes de l'un des chapiteaux de Saint-Denis (HUBERT, *loc. cit.*, pl. XXXII a) sont inversées, mais non détachées de la corbeille. L'un des chapiteaux composites de Montmartre (pl. VII, 2) peut également être considéré comme une variante du même principe.



3. BAPTISTÈRE DE POITIERS.

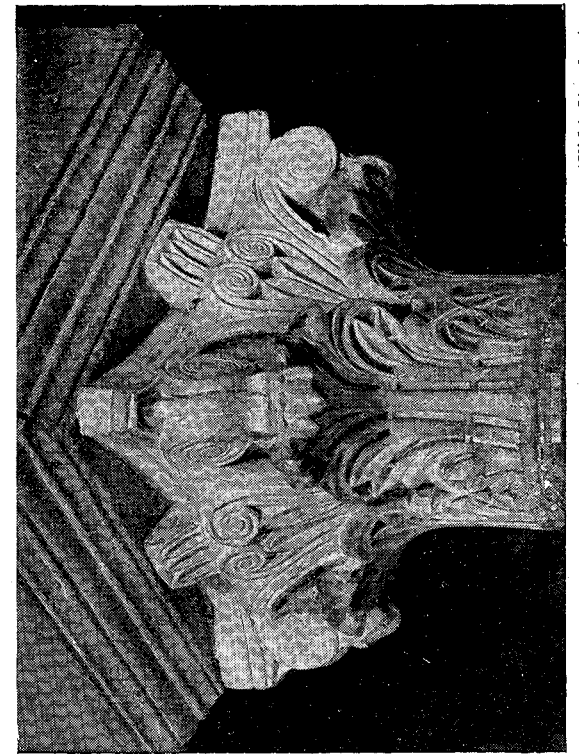


(Cliché Giraudon.)

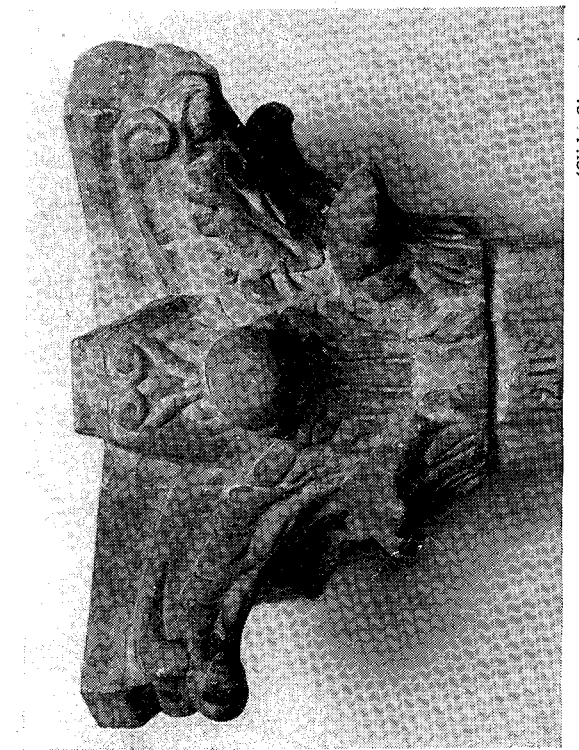
1. SAINT-DENIS.



2. BAPTISTÈRE DE POITIERS.



5. JOUARRE.



(Cliché Giraudon.)

4. SAINT-DENIS.

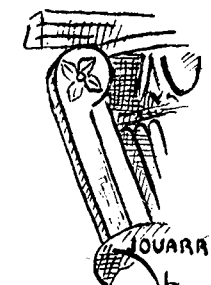
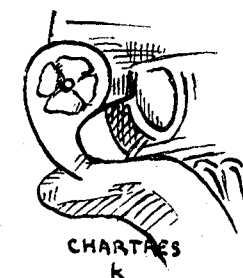
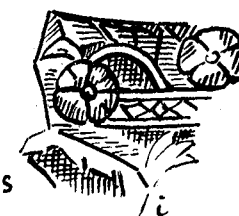
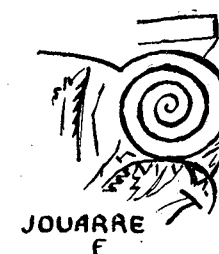
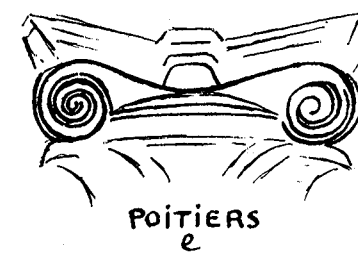
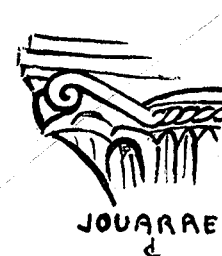
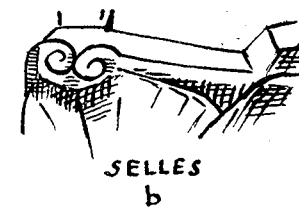
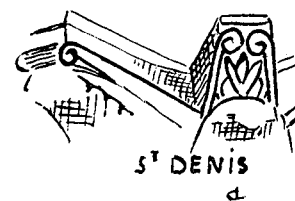


FIG. 5.

Jouarre (fig. 5, *l*, et pl. VII, 3), l'anse est parallèle à la corbeille et s'allonge pour permettre à cette dernière de jaillir plus librement du rang de feuilles (1).

Chapiteaux composites : corbeille. — Une couronne d'oves caractérise la corbeille composite. Les trois éléments dont se composent les oves classiques : œufs, enveloppes et flèches, deviennent en général au VII^e siècle le prétexte de spéculations géométriques et ornementales. Sur deux chapiteaux de Saint-Sever (fig. 6, *a*), on reconnaît encore les contours essentiels tracés au trépan. Mais les combinaisons de segments de cercle, bâtonnets et triangles découpés que montrent certaines corbeilles de Saint-Sever, Selles-sur-Cher, Mienne et surtout Poitiers, ne rappellent plus que de très



FIG. 6.

loin des oves réguliers (fig. 6, *b*, *c*, *d*, et fig. 10, *f*), les chevrons gravés de Vaison (fig. 6, *e*), les stries en éventail d'un chapiteau de Valcabrière font preuve d'une même liberté d'interprétation.

Quoique légèrement en relief et d'un dessin plus pur, les oves de Saint-Pierre de Montmartre (fig. 6, *f*, pl. VII, 2 et pl. VIII, 1) sont encore très stylisés. Par contre, à Saint-Brice de Chartres et plus encore à Jouarre, reparaissent, avec un modelé antique surprenant, des oves d'une grande perfection (fig. 6, *g* et pl. VII, 1, 4).

Le rang de perles qui souligne les oves (2) s'inspire, lui aussi, de façon très variable du motif classique. Sauf quelques exceptions (3), les perles gardent leur disposition première : un élément allongé alternant avec deux éléments verticaux ; c'est surtout

(1) Se rattachent directement à cette série ansée : un chapiteau remployé dans le clocher de Saint-Lubin de Suèvres (G. PLAT, *loc. cit.*, pl. XIII, *g*) et probablement un chapiteau, mutilé malheureusement, trouvé dans les fouilles du baptistère de Poitiers (pl. VII, 5).

(2) Ou les remplace, comme c'est généralement le cas pour les chapiteaux de petites dimensions.

(3) A Béziers (fig. 10, *e*), à Valcabrière où toutes les perles sont rondes, à Poitiers (fig. 7, *b*) où elles ont la forme de croissants.

Un câble torsadé, rappelant peut-être le ruban enroulé antique, remplace oves et perles à Poitiers (pl. VIII, 3 et 4), Jouarre et Digne.

la technique qui oppose les perles de Saint-Sever, découpées à plat, à celles de Poitiers (fig. 7, *a* et *c*) ou de Montmartre (pl. VII, 2) au relief plein. Les perles se gonflent encore davantage et s'emboîtent étroitement à Jouarre, Chartres et Saint-Sever (fig. 7, *d* et pl. VII, 1, 4, 6).

Sous la zone des oves, la portion apparente de la corbeille (1) comporte un décor cannelé ou végétal (2). Plates ou à peine gaufrées à Saint-Sever, Montmartre (pl. VII, 6 et VIII, 1), Selles-sur-Cher, les cannelures peuvent aussi être profondes, concaves et d'un bel effet antique : à Jouarre et à Saint-Brice de Chartres (pl. VII, 1, 4).

La collerette de feuilles plates du chapiteau de Narbonne (musée de la bibliothèque) (pl. VIII, 6) rappelle encore une corbeille cannelée ; de même les courtes



FIG. 7.

feuilles groupées en éventail de Poitiers (fig. 10, *d*) et Valcabrière. Mais à Poitiers (pl. VIII, 4) ces feuilles se soudent en une palmette unique qui s'épanouit, à Mienne (fig. 10, *g*) et à Digne, en un rameau de cinq feuilles. Notons la présence sur deux corbeilles lisses de Poitiers (pl. VI, 2 et fig. 10, *h*) de petits motifs végétaux symétriques comme on en voyait sur certains composites romains (3).

Le feuillage. — Tous ces chapiteaux comportent une, deux ou trois collerettes de feuilles parmi lesquelles règne une grande variété (fig. 8) : les unes rappellent l'acanthé, molle ou épineuse (4), les autres sont tout à fait fantaisistes. Leur dessin est déterminé extérieurement par des échancrures, intérieurement par les nervures. Les échancrures allongées, rondes ou même triangulaires, découpent les bords en

(1) Cette portion est plus ou moins importante : il faut distinguer les corbeilles très engagées dans le feuillage (dont on ne voit qu'une petite surface triangulaire entre les feuilles d'angles) de celles qui en émergent complètement. Le premier type semble plus répandu que le second.

(2) La corbeille peut exceptionnellement rester nue : à Montmartre (pl. VII, 2), à Poitiers (fig. 5, *e*).

(3) Les mêmes petits motifs se retrouvent à Saint-Denis, mais sur un chapiteau corinthien (pl. VI, 1).

(4) L'acanthé épineuse est plus rare. Nous n'en connaissons que trois exemples : l'un à Jouarre, l'autre à Montmartre (fig. 8, *g*, *h*), le troisième à Corme-Royal (Charente-Inférieure).

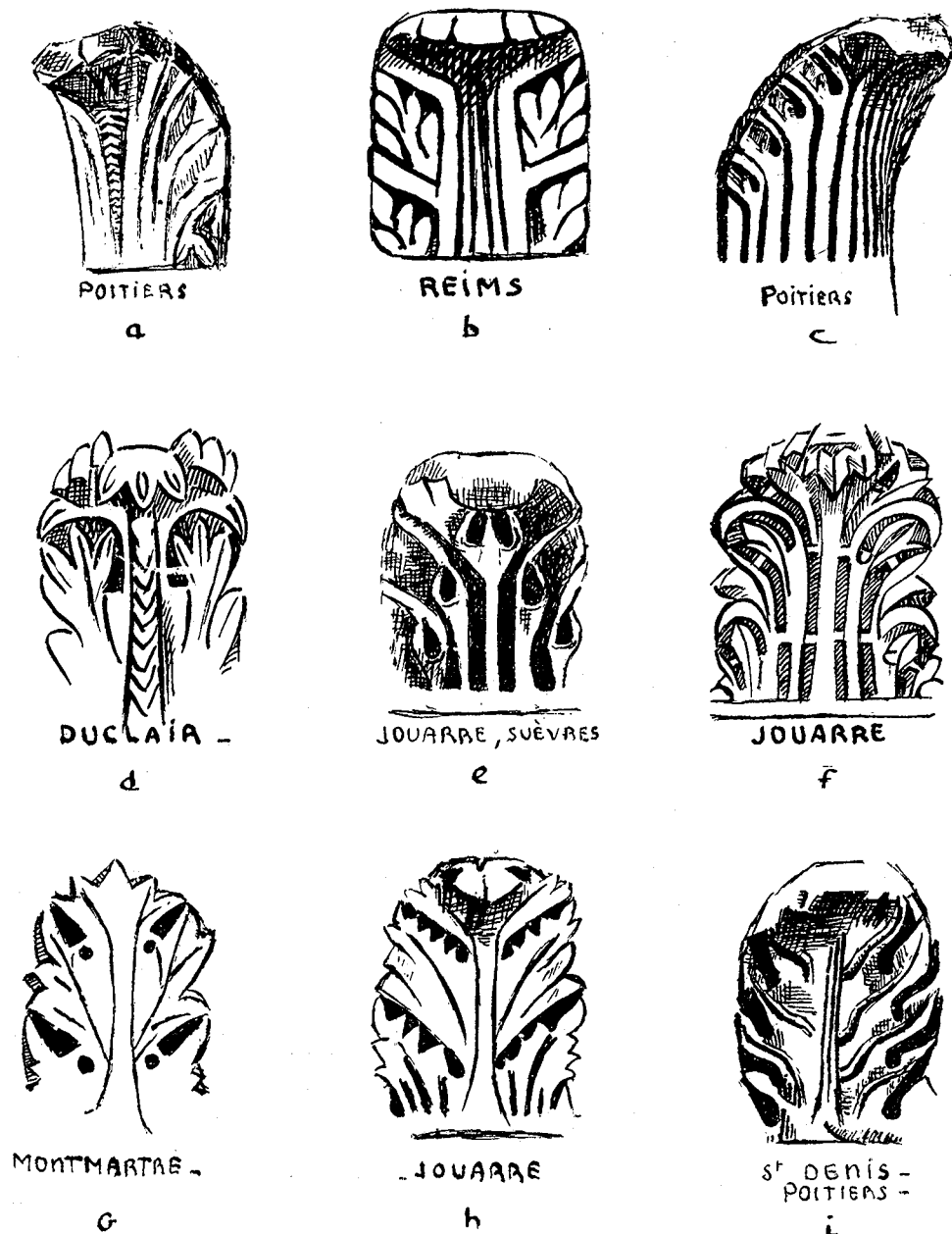


FIG. 8.

lobes, subdivisés ou non en folioles (1); mais il existe aussi des feuilles au contour complètement fermé (Poitiers) (fig 8, a); celles de deux chapiteaux jumeaux de Valcabrière sont même absolument lisses.

A l'exception de la nervure centrale (2), les nervures sont le plus souvent soulignées par de profonds sillons (3). Celles d'un chapiteau de Poitiers (pl. II, c), multipliées et disposées comme des cannelures, sacrifient toute vraisemblance à l'effet décoratif. Au contraire, les feuilles de Saint-Denis de Poitiers (pl. II, i) avec leurs nervures souples et fortement saillantes, ont un caractère nettement naturaliste. La retombée des feuilles est assez accentuée (4); elle prend parfois l'aspect d'une coquille festonnée (5), ou encore d'un crochet succédant à un étranglement : Duclair, Jouarre (fig. 8, d et h), Montmartre (pl. VII, 2).

Certaines feuilles sont moins intéressantes en elles-mêmes que par le traitement

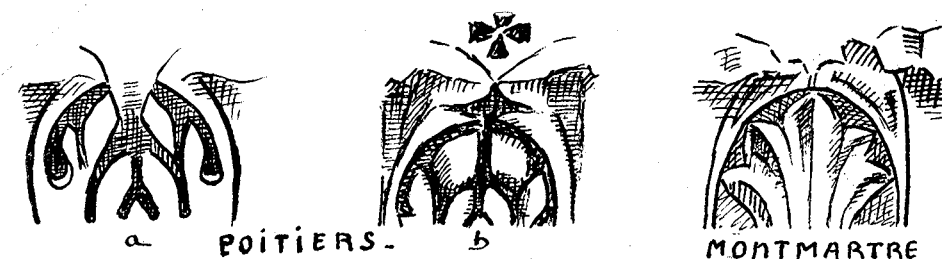


FIG. 9.

de leurs intervalles. Le simple contact des lobes inférieurs peut suggérer un motif nouveau susceptible de se dégager selon le processus théorique suivant : le schéma très sommaire que dessinent à Selles-sur-Cher (pl. V, 1) le sillon intermédiaire et

(1) Les feuilles très particulières de deux des chapiteaux de Saint-Denis, deux chapiteaux du baptistère et celui de Saint-Hilaire de Poitiers, toutes semblables entre elles, n'ont que des lobes entiers (fig 8, i).

Quelques feuilles schématiques ne comportent qu'un seul lobe à la base (Selles-sur-Cher, pl. V, 1); le troisième étage du même chapiteau est occupé par des indications de feuilles encore plus sommaires ressemblant à des écailles imbriquées. Un chapiteau presque semblable a été trouvé à Saint-Allyre (Puy-de-Dôme).

(2) Mise en valeur à Duclair, à Poitiers (fig. 8, a et d) et à Marseille par un décor de chevrons, ailleurs simplement large et plate. A Reims (fig. 8, b), les nervures deviennent des baguettes dessinant des cadres géométriques auxquels s'adaptent les folioles.

(3) Ces sillons sont souvent barrés de petits tenons réservés transversalement : ainsi pour une série de feuilles très proches les unes des autres à Jouarre (fig. 8, f), Saint-Denis (crypte), Saint-Philibert (fig. 10, a), Mienne (fig. 10, f), Onet-le-Château. Dans d'autres cas, les sillons-nervures sont bordés d'un ourlet renflé : Poitiers (pl. V, 2 et 6), Dax, etc.

(4) La fragilité de cet élément en surplomb a malheureusement entraîné dans bien des cas sa dégradation.

(5) A Vaison, Dax, Saint-Denis.

les échancrures symétriques s'enrichit à Poitiers de folioles réparties en deux groupes de trois. Un autre chapiteau de Poitiers rapproche davantage les folioles.

Mais c'est à Montmartre et à Pothières que s'accomplit l'opération décisive : les deux groupes de folioles s'unissent et se soudent en une palmette unique complètement indépendante des feuilles qui l'abritent (fig. 9, *a*, *b*, *c*). Ce système se dédouble à Jouarre (pl. VII, 3) en une composition de palmettes symétriques.

* * *

L'analyse précédente nous conduit, d'une part, à distinguer quelques types essentiels, d'autre part à définir les courants contradictoires invariablement révélés par l'étude de chaque élément.

Les chapiteaux en question peuvent tous être rattachés aux ordres corinthien et composite, mais ces subdivisions s'imposent ; à côté de variantes jusqu'ici isolées, il en est d'autres autour desquelles des séries se constituent : en particulier le corinthien classique à trois étages (1), le corinthien réduit à un seul rang de feuilles (2), le corinthien à volutes remplacées par les feuilles des caulicoles, avec nervures saillantes généralisées sur le feuillage (3), le type à volutes remplacées par des poissons affrontés (4) ; le composite à corbeille dégagée, avec et sans anses (5), le composite simplifié, à corbeille engagée dans quatre feuilles d'angle (6) et le même type à deux étages (7).

Les tendances qui voisinent dans le traitement suivent deux directions principales. L'une réunit des influences convergentes barbares surtout, et dans une très

(1) Représenté deux fois à Montmartre, Poitiers (pl. V, 2 à 5), Selles-sur-cher, Saint-Denis ; une fois à Onet-le-Château. Notons que le chapiteau très schématique de Selles-sur-Cher (pl. V, 1), dont le troisième rang de feuilles est indiqué par des imbrications, est semblable à l'un des chapiteaux mérovingiens provenant de Saint-Allyre conservés au musée de Clermont-Ferrand. Les mêmes écailles existent au même endroit, sur un corinthien par ailleurs différent de Saint-Brice à Chartres.

(2) Dans cette série très répandue, quelques chapiteaux sont presque identiques : l'un de ceux de Saint-Philibert-de-Grandlieu, l'un des petits chapiteaux de Saint-Denis et ceux de Lodève provenant de l'abbaye de Joncels (fig. 10, *b*, *c*).

(3) Deux exemplaires à Saint-Denis, un troisième au baptistère de Poitiers ; il faut en rapprocher, par la similitude du feuillage de la corbeille, l'un des composites du baptistère et celui de Saint-Hilaire de Poitiers (pl. VI, 1, 2, 3, fig. 10, *h*).

(4) Poitiers (pl. V, 6), Moissac, Jouarre, Reims.

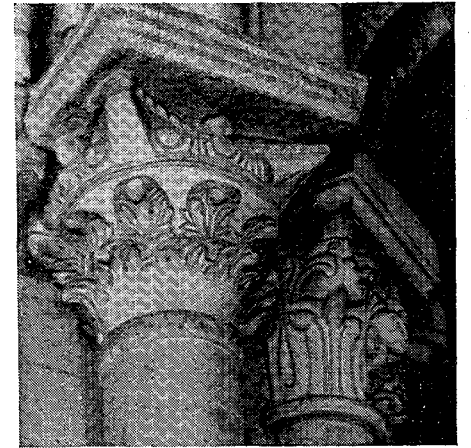
(5) Avec anses : Jouarre, Chartres, Saint-Sever, Poitiers, Suèvres ; sans anses, Montmartre (2 étages), Jouarre (1 étage), pl. VII.

(6) La série de Poitiers (pl. VIII, 2, 3, 4), Mienne, Béziers (fig. 10, *e* à *g*), Valcabrière, etc.

(7) Montmartre (pl. VIII, *a*), Selles, Vaison.



1. JOUARRE

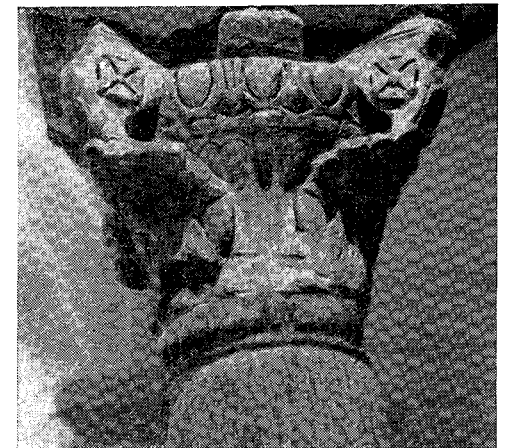


2. SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE.



(Cliché Giraudon.)

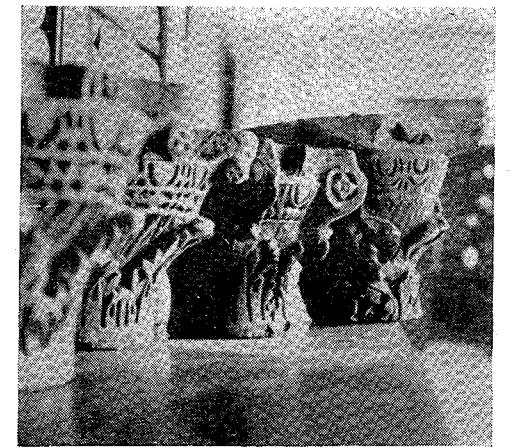
3. JOUARRE.



4. SAINT-BRICE DE CHARTRES.

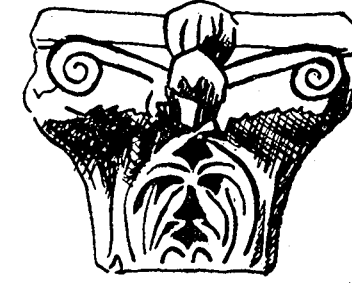


5. BAPTISTÈRE DE POITIERS.



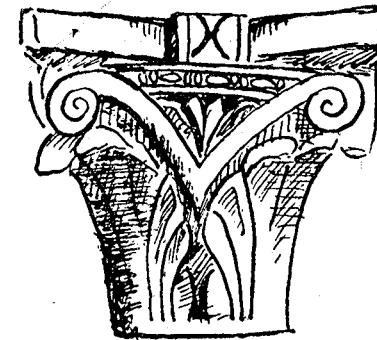
(Cl. Monuments historiques.)

6. SAINT-SEVER.

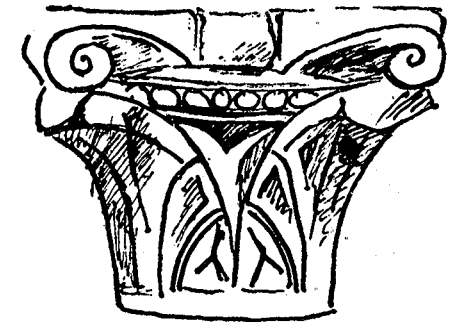


a, b : S^t PHILIBERT DE GRANDLIEU

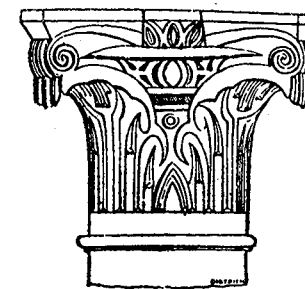
c : JONCELS



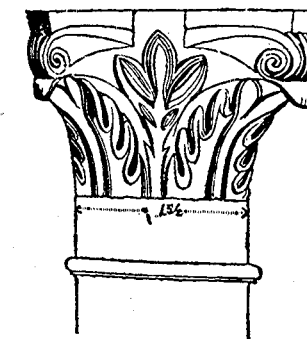
d : POITIERS



e : BÉZIERS



f, g : MIENNE



h : S^t HILAIRE DE POITIERS



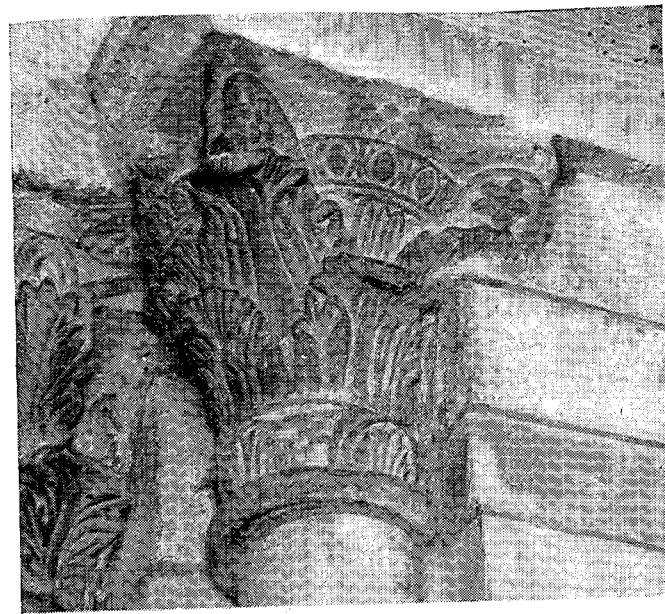
FIG. 10.

faible mesure byzantines. Le goût barbare pour l'extrême stylisation des formes s'exprime dans la réduction des feuilles, nervures, oves, fleurons, à des combinaisons géométriques; dans la décomposition et le regroupement de certains éléments, comme les trois crossettes de Poitiers (pl. VIII, 5). L'influence du décor barbare, ou plus exactement mérovingien, se manifeste dans l'emploi de motifs caractéristiques : imbrications sur un dé de Montmartre (pl. VIII, 1); chevrons décorant les nervures médianes à Duclair et à Poitiers (fig. 8, *d* et *a*) ou remplaçant les oves à Vaison; câble torsadé à la même place à Poitiers (pl. VIII, 4) et à Jouarre; rosace dans un cercle au sommet de la corbeille à Onet-le-Château; mince croix dans un cercle à Duclair; croix de Malte entre les feuilles à Poitiers (pl. V, 5) et sur l'épaisseur des volutes à Montmartre (pl. V, 7); cercles concentriques sur la corbeille à Mienne (fig. 10, *f*) et demi-cercles concentriques à Jouarre (pl. VII, 3); spirales obtenues en multipliant les enroulements des volutes à Jouarre et à Poitiers (fig. 5, *e*, *f* et pl. VI, 5). Les techniques favorites : méplat, découpage et trous au trépan, simple gravure, sont également celles de l'art mérovingien.

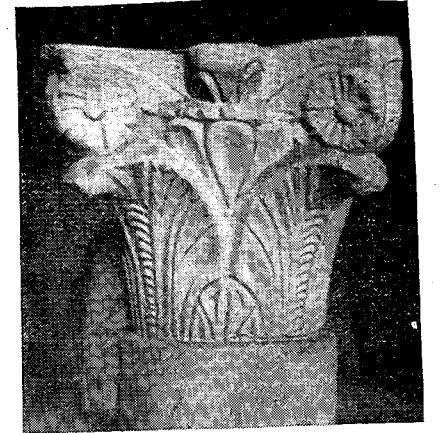
Quant à l'influence proprement byzantine, elle se limite à l'acanthé épineuse que l'on trouve, d'ailleurs très interprétée, à Jouarre, Montmartre (fig. 8, *g* et *h*) et Corme-Royal.

En même temps coexiste une forte inspiration antique, et même naturaliste. Déjà par leur fidélité à l'acanthé gréco-romaine et au marbre, ces chapiteaux se montreraient conservateurs. Les corinthiens à trois étages égaux, quelques plans d'abaques, gardent les proportions vitruviennes. Les abaques décorés d'oves (Montmartre : pl. VII, 2) ou de feuilles (Poitiers : pl. VI, 2 et fig. 10, *h*), la gaine végétale et la tige soutenant le fleuron (Poitiers : pl. V, 5), les petits motifs végétaux de deux corbeilles composites de Poitiers (pl. VI, 2 et fig. 10, *h*), les caulicoles, les dauphins affrontés, sont d'origine romaine. Le type à anses reprend le principe gallo-romain du tenon. Les oves de Jouarre (pl. VII, 1) sont parfaitement dessinées et modelées, au-dessus de belles cannelures concaves également héritées de l'art classique et que l'on retrouve à Saint-Brice de Chartres (pl. VII, 4). Les volutes composites de Poitiers (fig. 5, *e*) ont l'ampleur et le mouvement ioniques.

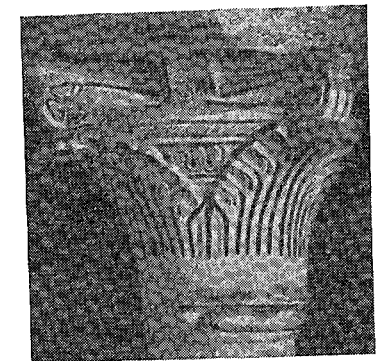
Mais il n'y a jamais imitation passive; le sculpteur du VII^e siècle, en même temps qu'il reprend un trait antique, en donne une version nouvelle. Il grossit, généralement aux dépens des parties voisines, un détail qui l'intéresse plus particulièrement : le développement excessif des feuilles des caulicoles entraîne la suppression des volutes à Saint-Denis et à Poitiers (pl. VI, 1, 3), les oves de Saint-Brice de Chartres et de Saint-Sever occupent plus du quart de la hauteur de la corbeille; la corbeille cannelée, à Jouarre (pl. VII, 1, 3) jaillit presque entièrement hors des feuilles; les volutes qui, à Poitiers et à Jouarre, s'enroulent quatre ou cinq fois



1. SAINT-PIERRE DE MONIMARTRE



2 et 3. BAPTISÈRE DE POITIERS.



4 et 5. BAPTISÈRE DE POITIERS.



6. NARBONNE (bibliothèque).

sur elles-mêmes, sont hypertrophiées; enfin, le disgracieux tenon gallo-romain devient une anse élégante.

Le naturalisme qui va de pair avec cette Renaissance vivifie les éléments desséchés ou schématisés : la rose se détache du dé à Selles-sur-Cher (fig. 2, b), les roses remplaçant les volutes sont munies à Poitiers (pl. VI, 2) de tiges souples; les fleurons de Saint-Denis et de Poitiers (pl. VI, 1 3) consistent en une feuille entière appliquée directement sur l'abaque, et les feuilles des deux mêmes chapiteaux, comme celles de trois autres à Poitiers, sont parcourues de nervures saillantes d'aspect réaliste. Ces feuilles et ces fleurs, qui ne sauraient être assimilées à aucune espèce définie, n'en possèdent pas moins une sève vigoureuse.

Ces différents caractères sont-ils particuliers au VII^e siècle, et comment se forment-ils ? Nous avons jusqu'ici, pour plus de clarté, confronté directement les chapiteaux du VII^e siècle et leurs prototypes antiques, sans tenir compte des étapes intermédiaires. Traçons-en maintenant une rapide esquisse : les premiers chapiteaux chrétiens de Gaule ne se distinguent pas de ceux du Bas-Empire; les chapiteaux des baptistères de Fréjus et de Marseille (fin du IV^e siècle) reproduisent des types païens de Rome, Autun, Trèves, Cologne, etc.; le feuillage et les volutes s'y dessèchent sur place. Les chapiteaux de Notre-Dame-de-la-Daurade, à Toulouse (milieu du V^e siècle), prolongent encore le style gallo-romain; trois modèles, ionique, composite et corinthien (1), y sont reproduits à plusieurs exemplaires aujourd'hui dispersés dans différents musées. Si la présence de l'ordre ionique, qui disparaîtra ensuite jusqu'à l'époque carolingienne, indique le désir de maintenir la tradition classique, les volutes hybrides mi-ioniques, mi-corinthiennes, qui y sont greffées, et l'absence générale de modelé, montrent bien que les règles et la technique antique sont perdues.

Sans rompre avec ce style provincial abâtardi, le VI^e siècle apporte des nouveautés importantes : malgré la raideur des éléments du troisième étage, le grand chapiteau trouvé dans les fouilles de Saint-Étienne de Paris (musée de Cluny) est d'un assez beau style. Le même feuillage bien découpé orne un chapiteau du musée de Nantes provenant de l'ancienne cathédrale (milieu du VI^e siècle), entre les volutes duquel apparaît une croix pattée dans un cercle. Une croix se voit aussi à la même place sur un chapiteau contemporain de Sainte-Croix et Saint-Vincent de Paris, connu par un dessin de A. Lenoir (2). Ce chapiteau présente de plus l'intérêt d'être à

(1) Correspondant à des fûts décorés de pampres, de cannelures torsées ou lisses, les trois ordres devaient se trouver superposés suivant les trois étages d'arcatures qui décoraient intérieurement le décagone de la Daurade.

(2) La croix au sommet de la corbeille existe aussi à Bethléem et El Barah. Ce motif serait donc en Gaule une importation méditerranéenne.

un seul étage de feuilles, et d'offrir des chevrons gravés sur les nervures. Les composés à corbeille engagée dans quatre feuilles d'angles remployés à Saint-Remi de Reims, et ceux du musée d'Arles, montrent déjà quelques recherches de stylisation des cannelures et des oves.

On peut donc considérer le ^{vi}e siècle comme une période de transition, annonçant certains types, motifs et procédés, qui seront en faveur au siècle suivant. Aussi le passage d'un siècle à l'autre est-il imprécis (1). Il y a cependant de nombreuses conquêtes propres au ^{vii}e siècle : le chapiteau à anses, celui à dauphins, celui à caulicoles développés; l'introduction massive du décor et de principes barbares; l'acanthé épineuse byzantine; le retour à l'antique et le naturalisme.

Remarquons que ces caractères se trouvent réunis dans les ensembles de Jouarre et de Poitiers, datés de la fin du ^{vii}e siècle; c'est alors qu'aboutit l'évolution qui, partie du ^{vi}e siècle, se développe au cours du ^{vii}e. La tradition classique équilibre l'influence barbare; les sculpteurs y ajoutent, avec un penchant naturaliste, les ressources d'une imagination fantaisiste. Sûrs de leur métier, ils puisent à toutes les sources d'inspiration qui s'offrent à eux et en usent très librement.

De cet éclectisme résulte une grande variété. Alors que la Daurade de Toulouse répétait uniformément trois modèles, au ^{vii}e siècle, il est rare de trouver deux chapiteaux absolument semblables dans un même ensemble.

Aussi ne peut-on considérer les chapiteaux de marbre mérovingiens comme une branche attardée de l'art gallo-romain. Le fait que, loin d'être épuisée, cette industrie connaisse son apogée au ^{vii}e siècle et que les plus beaux modèles soient les derniers en date prouve bien qu'il ne s'agit plus d'une dégénérescence. Les artisans marbriers ont su au contraire s'en dégager progressivement, renouer directement avec les modèles classiques, s'ouvrir largement aux influences extérieures, barbares et aussi orientales, enfin inventer des formes nouvelles.

Il n'est pas davantage possible de confondre cette production avec celle des ateliers byzantins de Proconnèse; ni le chapiteau théodosien du ^ve siècle, ni les créations byzantines postérieures, souvent sans rapport avec les ordres antiques, n'ont pénétré en Gaule où l'on restait plus attaché aux données classiques; les carrières

(1) Le cas des quatre chapiteaux de Clermont-Ferrand provenant de la basilique de Saint-Allyre est particulièrement embarrassant. Le feuillage de trois d'entre eux rappelle celui de Saint-Étienne et de Sainte-Croix de Paris, mais le quatrième est une réplique du chapiteau schématique de Selles-sur-Cher (pl. V, 1). — Saint-Seurin de Bordeaux et Onet-le-Château, que nous datons approximativement du début du ^{vii}e, pourraient aussi bien remonter à la fin du ^{vi}e siècle. D'autre part, si les chapiteaux de Saint-Denis proviennent bien, comme le croit J. HUBERT, de la basilique de 749-54, il faut admettre que le style de la fin du ^{vii}e siècle s'est prolongé jusque-là.

de marbre pyrénéennes, d'où provenaient à la même époque les sarcophages dits d'Aquitaine (1), pouvaient d'ailleurs suffire aux besoins du pays.

La série des chapiteaux de marbre du ^{vii}e siècle constitue la meilleure part d'un art indigène alors à son apogée (2) et que seuls les troubles politiques du ^{viii}e siècle feront disparaître (3), sans toutefois l'empêcher de se survivre par l'influence qu'il exercera sur les chapiteaux carolingiens, romans et gothiques (4).

Denise FOSSARD.

(1) L'évolution de la plastique des bas-reliefs de marbre du ^{iv}e au ^{vii}e siècle est d'ailleurs parallèle à celle des chapiteaux (Cf. HUBERT, *loc. cit.*, p. 147).

(2) Ce renouveau coïncide avec la multiplication des fondations monastiques à la fin du ^{vi}e et au ^{vii}e siècle. Beaucoup de nouvelles abbayes durent, comme celles de Jouarre, de Duclair ou de Moissac, utiliser des chapiteaux de marbre.

(3) Cf. J. HUBERT, *loc. cit.*, p. 98, 99.

(4) Nous ne pouvons exposer ici en détails la question de l'influence, liée à celle du remploi. Considérés par la suite comme antiques, ces chapiteaux de marbre ont été imités en pierre à l'époque carolingienne : à Germigny-des-Prés, Saint-Pierre-de-Vienne, Saint-Laurent de Grenoble, Saint-Martin d'Angers; plus tard à Saint-Jouin-de-Marnes, Flavigny, Evaux, etc.; au ^{xii}e siècle, à la cathédrale du Puy, à Saint-Front de Périgueux, etc., et dans plusieurs églises gothiques de la seconde moitié de ce siècle.

Il est d'ailleurs significatif que des chapiteaux de marbre mérovingiens aient été remployés en grand nombre dans des édifices des ^{xi}e et ^{xii}e siècles.

LA PLASTIQUE « GRÉCO-ROMAINE » DANS L'EMPIRE CAROLINGIEN

par Jean Colin.

I. La toreutique carolingienne et la toreutique gréco-romaine. — II. L'orfèvrerie et les modèles antiques. — III. Les modèles en ivoire byzantins et les thèmes antiques. — IV. La tradition classique dans les ivoires carolingiens.

Une des questions les plus importantes pour l'histoire de l'art comme pour celle de l'archéologie classique est de savoir quels *modèles antiques* avaient sous les yeux les lettrés et les artistes de la renaissance carolingienne. Dans les ivoires carolingiens, les motifs antiques sont-ils inspirés directement de modèles; ou bien ne procèdent-ils que d'une survivance plus ou moins ininterrompue de la tradition? En toreutique, les hommes des VIII^e-IX^e siècles ont-ils eu à leur disposition certains prototypes importants; et ont-ils créé sur ces modèles « des œuvres équestres grandeur nature » comme on l'a récemment prétendu? En orfèvrerie, ils auraient pu même étudier et copier des chefs-d'œuvre de l'époque hellénistique ou de celle d'Auguste qui subsistaient encore dans la Francia d'alors, ou que l'on tirait du sol de l'ancienne Gaule: telle est la thèse soutenue tour à tour par plusieurs critiques, notamment pour le vase du cycle d'Hercule décrit par l'évêque Théodulf, pour les plats d'argenterie à décor païen conservés par les églises d'Auxerre.

Sans vouloir favoriser les adversaires ou les partisans — si acharnés — de l'influence byzantine sur tout l'art de l'Europe occidentale, nous allons essayer de montrer, dans les pages qui suivent, que l'on ne possède aucune preuve, en *Occident*, de cette longévité exceptionnelle d'objets, grands ou petits, susceptibles d'être fondus. Les thèmes des pièces « antiques » les plus connues sont païens, mais la fabrication est *byzantine*. Les orfèvres et les érudits de Charlemagne et d'Othon avaient surtout entre les mains non pas des vases en métal du monde hellénistique ou du Haut-Empire, mais des produits contemporains, fabriqués dans la Rome du Bosphore et expédiés dans le Ponent depuis l'époque mérovingienne. Nous rencontrons ici une curieuse intervention du « Spätantike » oriental dans l'occident carolingien, intervention qui n'a jamais été étudiée.

I

La toreutique carolingienne et la toreutique gréco-romaine.

Le fait le plus important de l'époque est la rénovation de la tradition par les artistes carolingiens. Ils arrêtent l'art « sur la pente fatale qui allait l'entraîner dans les voies de l'art musulman (1). » On en revient à la *figure humaine correctement rendue*. Outre le témoignage des manuscrits enluminés, qui s'efforcent, dans les figures drapées, de copier le canon humain de l'art hellénique, nous possédons celui d'une statuette, autrefois à la cathédrale de Metz et maintenant conservée au musée Carnavalet, à Paris (2). Charlemagne, après avoir fait venir à Aix-la-Chapelle la statue équestre de Théodoric (auparavant Léon I^{er} ou Zénon : voir plus loin), ordonna de fondre sa propre image chevauchant, tout en bronze. Mais, telle la réduction du *Marc-Aurèle* par Filarète au x^ve siècle, elle est petite et pourrait tenir sur une pendule.

Les bronziers carolingiens étaient-ils capables d'exécuter des œuvres plus importantes que la statuette de Charlemagne, en s'inspirant des modèles antiques ? Si l'on a renoncé à leur attribuer la *Louve* du Capitole (3), on a mis récemment en vedette l'envoi fait en « 871 » par Salomon III au pape Adrien II, d'une statue... « en or de près de deux mètres de haut et ciselée au ix^e siècle (4) ». Malheureusement la lettre du « dux Brittonnum », bien qu'enregistrée dès le xi^e siècle dans le cartulaire de Redon (5), est tenue par d'autres médiévistes pour apocryphe (6). On ne doit pas douter de ce verdict, quand on songe aux difficultés inouïes que devront vaincre, au x^ve siècle, pour la fonte de deux statues équestres, les sculpteurs florentins

(1) L. BRÉHIER, *L'art en Fr. des inv. barb. à l'époque romane*, p. 165.

(2) Percy Ernst SCHRAMM, *Deutsche Kaiser und Könige in Bildern der Zeit*, I, 1928, fig. 8, a et b, E. Molinier, dans A. MICHEL, I, 2, p. 835 sq. et pl. h. t. — La technique en est encore insuffisamment étudiée. La fonte fut faite en deux parties : le cavalier, le cheval. Le métal est un mélange de cuivre et d'étain. Voy. P. CLEMEN, *Die Porträtdarst. Karls der Grossen*, 1890, p. 58. L'auteur énumère les travaux de fonte de la même époque : portes de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, etc. Mais il y a loin entre les difficultés de fonte d'un relief et celles de la fonte d'une statue équestre en ronde bosse. Cf. plus loin à propos du *Gattamelata* de Donatello et du *Colleone* de Verrocchio.

(3) Cf. J. CARCOPINO, *Louve Capit.*, p. 12-13.

(4) ADHÉMAR, *Inf. antiques dans l'art du M. A. français*, 1937, p. 144.

(5) *Cartul. de l'abb. de Redon*, éd. A. de Courson, p. 67 : *precor Almpotentiam vestrae dignitatis ut haec munuscula placido ac sereno vultu in persona supradictorum sanctorum Apostolorum dignetur aspicere, hoc est, statuam auream nostrae magnitudinis tam in altitudine quam in latitudine.*

(6) B.-A. POCQUEI DU HAUT JUSSÉ, *Papes et ducs de Bret.*, 1928, I, p. 17 (et bibliogr.).



1. COUPE DE GÉLIMER (d'après Peirce et Tyler).



2. COUPE AU MUSÉE DE L'ERMITAGE (d'après Matzulevitch).

Donatello et Verrocchio : l'un pour son *Gattamelata* à Padoue (1), le second pour son *Colleone* à Venise (2) : deux œuvres inspirées du célèbre « Marc-Aurèle » de Rome.

Les gens de cette époque ne comprennent plus la statuaire et l'iconographie gréco-romaines. On le voit par un poème écrit en 829 par Walahfrid Strabon, alors précepteur du plus jeune fils impérial, Charles, à la cour d'Aix-la-Chapelle. Le dialogue a lieu tandis que le poète se trouve arrêté devant ce groupe à cheval du grand « Théodoric » (auparavant Léon I^{er} ou Zénon), emporté de Ravenne en 801 par Charlemagne, et placé devant le palais impérial d'Aix. L'auteur cherche uniquement à établir un contraste entre l'arien Théodoric, selon lui le plus ignoble des tyrans, et le vertueux empereur Louis. Il redoute l'influence pernicieuse de ce bronze et se demande pourquoi le prince est représenté tout nu. Et il conclut : « il est nu afin de pouvoir s'enorgueillir de sa peau noire (3) ». Triste appréciation de la grande sculpture du Bas-Empire par ces lettrés de la renaissance carolingienne.

Agnel, abbé des Blachernes, à Ravenne, est une heureuse exception; et l'on connaît ses préoccupations d'antiquaire. Vers 839, il nous décrit cette statue, soit d'après les témoignages de ses concitoyens (car, né en 805, il n'a pu l'admirer encore à Ravenne), soit à la suite d'un voyage à Aix-la-Chapelle. Il commence par signaler un groupe équestre en mosaïque qu'il a vu à Pavie (4). Puis il examine le grand bronze de Ravenne. D'abord le site où il se dresse, près de la première porte du palais (5), au lieu dit Sicrestum, où se trouvait l'ancienne église S. Salvatore; non loin d'une autre image (celle-ci en mosaïque) de Théodoric revêtu de la cuirasse, la lance à la main droite, le bouclier dans la main gauche, ayant à sa gauche la déesse

(1) COLASANI, *Donatello*, pl. CLXXXVII sq.

(2) VENTURI, VI, fig. 486; vers 1488.

(3) *Nudus ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.* — WALAHFRIDI STRABI *de Imag. Tetrici*, dans *Mon. Germ., Poet. lat.*, II, p. 371, v. 53. — Cf. MANITIUS, *Gesch.*, I, p. 310-311, qui indique éd. et trav. sur la statue. Celle-ci serait celle de l'empereur Léon I^{er} l'Isaurien († 474), réadaptée pour le roi Goth († 526); cf. G. GHIRARDINI, *Scavi pal. Teod.*, dans *Mon. Lincei*, XXIV, 1916, c. 739.

(4) Il ne faut pas, comme on l'a fait, confondre cette image — en mosaïque — avec le bronze de Pavie dit le *Regisole*.

(5) Le palais de Théodoric à Ravenne, près de S. Apollinare Nuovo. Autorisé par le pape Hadrien I^{er}, Charlemagne en avait emporté des matériaux. Les fouilles ont fait surtout retrouver les pavements en mosaïque. (G. GHIRARDINI, *mém. cit.*, dans *Mon. Lincei*, XXIV, 2, 1916, c. 737-838). A cet endroit se sont succédé, comme on le voit par les couches de mosaïques superposées, *cinq palais*, depuis le 1^{er} siècle jusqu'à Théodoric.

Sur les diverses parties du palais de Théodoric mentionnées par Agnel — *Chalke, Prima porta Palatii, Tribunalium, Porta Regia, Triclinium* — voir E. DYGGVE, *Ravennatum Palatium Sacrum*, 1941, p. 45 sq. (*Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Arch. Kunsth. Medd.*, III, 2).

Rome casquée et tenant une lance (1); à sa droite *Ravenne*, un pied dans la mer, l'autre sur terre et s'avancant vers le roi (2). C'est en face que chevauchait le colosse. Il dit la forme et la hauteur de la base, la matière de la statue, sa dorure; le basileus — ultérieurement Théodoric — tient le bouclier au bras gauche (3), la lance à la main (4). Puis Agnel précise par un détail amusant la dimension extraordinaire du groupe; enfin il note l'origine *byzantine*, la substitution de Théodoric, l'enlèvement par Charlemagne et son érection à Aix. Il ne manque guère que quelques considérations sur le style. Prenons bien garde à cette notice de l'abbé Agnel. Nous n'en rencontrerons plus d'aussi détaillée, même chez Cyriaque d'Ancône ou chez les vieux antiquaires de la Renaissance.

Post vero (a) depraadata a Langobardis Tuscia, obsiderunt Ticinum, quae civitas Papia

(1) C'est la figure classique de « Rome guerrière », casquée et armée d'une haste. Cf. Louvre : S. REINACH, *Rép. st.*, I, 168 (assise); dans d'autres représentations, statues, monnaies, gemmes, elle tenait d'autres attributs, notamment les faisceaux sur un diplyque, à côté du consul (R. DELBRÜCK, *Consulardipty.*, n° 6, et descr. p. 101). Cf. cod. Ambros. F. inf. 221, I, fol. 20 : « Effigie de Rome en mosaïque sur la voûte de la basilique de Saint-Pierre, à l'endroit où se trouvent les corps de saint Pierre et de saint Paul » (sic) (peut-être d'après le recueil de Ciacconio). MÜNTZ, *Les Sources de l'archéol. chrét.*, dans *Mél. de Rome*, 1888, p. 82.

(2) Le type remonte à la Tychè d'Antioche (300 av. J.-C.) par Eutychides de Sicyone; cf. les fig. d'Antioche de l'époque d'Hadrien avec un pied sur l'Oronte. TOYNBEE, *Hadrianic School*, 1934, p. 131-133. — Les déesses Rome et Ravenne (?) sont figurées sur le disque d'argent d'Orbetello avec l'inscription du consul ord. Fl. Ardabur Aspar (a. 427). S. REINACH, *Rép. rel.*, III, 40 : Ravenne (?) en cheveux porte d'une main une branche, de l'autre une haste.

(3) Le costume de triomphe et de ville des empereurs est bien étudié (A. ALFÖLDI, dans *Röm. Mitt.*, 50, 1935, p. 1 sq.); leur armement complet l'est beaucoup moins. Dans l'ivoire Barberini (vers 500 ?; R. DELBRÜCK, *Consulardipty.*, Text, p. 190, n° 48), le basileus-cavalier se présente de trois-quarts; et une petite Nikè cache son bouclier dont on ne peut distinguer l'existence ou la forme. De même, dans le sarc. Ludovisi (S. REINACH, *Rép. rel.*, III, 331; A. ALFÖLDI, dans *XXV Jahre röm.-germ. Komm.*, 1930, p. 43 et fig. 11), la partie gauche de l'empereur à cheval n'est pas visible; la main droite est ouverte, le bras allongé dans un geste de victoire, au milieu des soldats qui combattent.

(4) Pour le bouclier (ovale), on comparera le Mars avec la lance de style classique sur un vase de l'Ermitage, 2^e ou 3^e décade du VII^e siècle (MATZULEVITCH, *Byz. Antike*, 1929, pl. VIII). On comparera, à l'époque suivante (XI^e siècle ?), les plaques de stéatite ou d'ivoires byzantins représentant des saints en costume de guerre, lance tenue par la main droite levée à hauteur de la tête, épée au côté, bouclier rond à l'épaule gauche. (Louvre; G. SCHLUMBERGER, *Épopée byz.*, II, 1900, figure p. 45). Même mouvement du bras tenant la lance, chez le basileus, à cheval, chassant le lion (éttoffe byz. de Mozac, G. SCHLUMBERGER, *Épopée byz.*, II, 1900, pl. V).

(a) AGNELIUS, *Lib. pontif. eccl. Ravenn.*, cap. 94, sous Petrus II (évq. 570-578). *Mon. Germ., Scr. rer. Langob.*, p. 337-338 = *Rer. Italic. Scr.*, t. II, partie III, ed. Al. Testi Rasponi (1922), p. 227-231, avec commentaire à compléter avec Dyggve, *ouv. cit.*

dicitur, ubi et Theodericus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super equum in tribunalis cameris tessellis ornati bene conspexi. Hic autem similis fuit in isto palatio (a), quod ipse haedificavit, in tribunale triclinii quod vocatur *Ad mare*, supra portam et in fronte regiae quae dicitur *Ad calchi* istius civitatis, ubi prima porta palatii fuit, in loco qui vocatur *Sicrestum*, ubi ecclesia Salvatoris esse videtur. In pinnaculum ipsius loci fuit Theodoricus effigies, mire tessellis ornata, dextera manum lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus. Contra clipeum Roma tessellis ornata astabat cum asta et galea; unde vero telum tenensque fuit, Ravenna tessellis figurata, pedem dextrum super mare, sinistrum super terram ad regem properans. Misera, undique invidia passa, cives inter se maximo zelo... [lacune]. In aspectu ipsorum pirannis tetragonis lapidibus et bisalis, in altitudinem quasi cubiti sex; desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus, ascensorque eius Theodericus rex scutum sinistro gerebat humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exhibant in alvoque eius nidos haedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciae iter, eum aspiciat. Alii aiunt, quod supradictus equus pro amore Zenonis imperatoris factus fuisset. Qui Zeno, natione Isauricus, et pro nimia velocitate pedum eum Leo imperator generum sumpsit, et maximum apud imperatorem honorem accepit, etc.

Pro isto equus ille praestantissimus ex aere factus, auro ornatus est, sed Theodericus suo nomine decoravit. Et nunc pene annis 38, cum Karolus rex Francorum omnia subiugasset regna et Romanorum percepisset a Leone III. papa imperium, postquam ad corpus beati Petri sacramentum praebuit, revertens Franciam, Ravenna ingressus (b), videns pulcherrimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit, atque in suo eam firmare palatio qui Aquisgranis vocatur.

D'autres modèles antiques en bronze de dimension « grandeur naturelle » ne sont pas attestés par les textes pour cette époque. Il n'est pas certain que l'ourse célèbre de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, dite « la Louve (1) », connue par la fameuse légende du pacte avec le diable, ait été au jour pendant cette période du moyen âge. Peut-être ne fut-elle découverte que plus tard.

II

L'orfèvrerie et les modèles « antiques ».

Sous Charlemagne († 814) et son fils Louis le Pieux († 840), les médailleurs imitent les effigies des monnaies impériales du Haut-Empire (2), ou leurs temples

(a) Celui de Ravenne.

(b) En 801.

(1) M. AUBERI, dans *Congrès archéol. Rhénanie*, 1922, fig. p. 548.

(2) Pièces avec buste romain de Charlemagne (M. PROU, *Monnaies carol.*, 1896, nos 981-984 et pl. XXII); Louis le Pieux (*ibid.*, n° 1070, 1071, 1074, 1076 et pl. XXIII); Lothaire I^{er} (n° 1050 et pl. XXIII).

tétrastyles (1); les graveurs de sceaux copient le diadème impérial romain noué sur la nuque (2), tout en réutilisant ailleurs les intailles antiques (3). De quels modèles disposaient ces graveurs et les orfèvres qui se livraient à des travaux plus importants ?

Les trésors des rois et des empereurs carolingiens, comme ceux des princes barbares, renfermaient bien des bijoux, des camées et des médailles romaines (4), des vases de bronze (5) ou d'onyx (6). En 796, selon les *Annales* de Lorsch, Charlemagne s'était enrichi des objets précieux accumulés depuis des siècles par les rois des Avars, et que Henri, duc de Frioul (795-799), après la prise de leur ring, avait envoyés à Aix-la-Chapelle (7). Il en allait de même sans doute de certains trésors des églises. Celui de Saint-Germain d'Auxerre, celui de la cathédrale conservaient peut-être encore à cette époque des séries de plats d'argent à sujets mythologiques.

Sous l'évêque Wala, vers 875, deux chanoines d'Auxerre, Rainagola et Alagus, aidés d'un moine de l'abbaye locale de Saint-Germain, Hericus, entreprirent le

(1) Temple tétrastyle au revers de certains deniers de Charlemagne (A. MICHEL, I, 2, fig. 471, 20), type qui se prolongera à Tours jusqu'à la fin du XIV^e siècle.

(2) Imitation du diadème impérial dans les sceaux de Charles le Gros (emp. : 882; P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser*, I, 1928, fig. 42-43), que l'on rencontre déjà sur les monnaies de Charlemagne et de Lothaire I^{er} (*ibid.*, fig. 6 et 21), etc.

(3) Deux sceaux de Charlemagne : intailles antiques, Sérapis et empereur de la dynastie des Antonins (A. KLEINCLAUSZ, *Charl.*, pl. V) : v. notre pl. XII, 1.

(4) Ce qui, à Rome, avait échappé à Alaric en 410 était tombé, en 455, aux mains des Vandales. Ils chargèrent les trésors impériaux, les bijoux sur un navire qui cingla vers l'Afrique (PROCOPE, *Bell. Vandal.*, I, p. 445; ZAPPERT, dans *Sitzber. Wiener Akad., Phil.*, V, 1850, 2, p. 769). La bandelette qui se voit sur les monnaies des Vandales est, selon Friedländer, l'image du diadème impérial (p. 774). Quand le roi Gelimer tomba entre les mains de Bélisaire, en 534, on trouva en sa possession les gemmes que les Vandales avaient dérobées jadis à Rome. *Cod. Just.*, I, 27, 1, 6 : *Imperator Caesar Flavius Iustinianus Alamannicus Gothicus, etc. (a. 534) : Quod beneficium dei antecessores nostri non meruerunt quibus non solum Africam liberare non licuit, sed et ipsam Romam viderunt ab eisdem Vandalis captam et omnia imperialia ornamenta in Africam exinde translata.* Sur le misorium et la coupe de Gelimer, voy. plus loin (Vénus et Adonis). Le trésor vandale fut transporté à Byzance. *Zonaras*, XIV, 7.

(5) Ci-dessous : vases de bronze vus par Théodulf; vase de bronze de Gilton.

(6) En 908, Adalbéron, évêque d'Augsbourg (887-909) donne au monastère de Saint-Gall un calice en onyx et une patène décorés de gemmes. Il est ici difficile de dire s'il s'agit d'un vase antique. Pour les vases en onyx, voy. *infra*, p. 108.

(7) *Heirichus dux Forovulensis... hringum gentis Avarorum... spoliavit... thesaurum priscorum regum multa saeculorum prolixitate collectum domno Carolo regi ad Aquis palacium misit.* (*Annales Laurissenses*, ad. a. 796 : *Mon. Germ., Scr.*, I, p. 182). Selon Einhard, Charlemagne conservait dans son trésor personnel une table d'argent sur laquelle était gravé le plan de Rome et qu'il légua à l'église de Ravenne. Testament de 811 : *tres mensas argenteas et auream unam praecipuae magnitudinis et ponderis esse constat... una... descriptionem urbis Constantinopolitanae continet...; altera Romanae urbis effigie decorata est... Tertiam... totius mundi descriptionem subtili ac minuta figuratione complectitur...* (EINHARD, *Vit. Kar.*, c. 33; *Mon. Germ., Scr.*, II, 462, l. 23; 2^e éd. Halphen, p. 98-101).



I. TASSE AU MUSÉE DE L'ERMITAGE (d'après Matzulevitch).



(Photo Giraudon.)

2. PLATEAU DU BOUCLIER DE SCIPION, AU CABINET DES MÉDAILLES.

liber episcopalis du diocèse (1). Ils y insérèrent notamment (§ 20) une liste des dons d'argenterie faits aux églises de la ville par Didier, évêque auxerrois au début du VII^e siècle (603-621), un des seigneurs les plus riches de la Gaule (2). On a eu le mérite de montrer depuis peu qu'il s'agissait non de calices et de patènes, mais de coupes, de bassins, de surtouts de table *décorés de sujets païens* (3). Nous ne serons pourtant d'accord avec le dernier éditeur de ce texte ni sur la survivance de ces objets après l'époque carolingienne, ni sur leur technique, leur provenance et leur date.

Disons tout de suite — et nous y reviendrons — qu'il n'y a aucune raison pour voir cette vaisselle mentionnée encore en 1297 (4). Il est, par contre, fort probable que, lorsque les historiographes des *Gesta* insérèrent ce texte, ils étaient en présence d'un inventaire rédigé avant la fonte. Ce qui l'indiquerait, c'est le soin avec lequel le rédacteur primitif a précisé le poids de chaque objet et a terminé la partie concernant la cathédrale par un « total » (5). C'est également la présence du mot *fusum*, qui a étonné les éditeurs. Il y faut voir, croyons-nous, une indication marginale ajoutée au moment de la fonte de chaque article, et qui, à cet endroit, aurait passé ultérieurement dans le texte par la faute d'un copiste (6). Cette vaisselle de table, qui ne pouvait servir de calices et de patènes (7), fut fondue à une époque antérieure à la fin du IX^e siècle, probablement au cours de l'époque carolingienne, afin d'en transformer le métal en objets liturgiques (8).

Sur la provenance, la date et la technique, le dernier éditeur croit que ces objets furent découverts « peut-être dans un temple de Mercure » et « qu'il n'y a guère de raisons d'abaisser la date du trésor plus bas que le I^{er} siècle de notre ère » ; enfin que les deux services étaient en « cuivre argenté », que « l'auteur de la description, par le mot *anacleum*, qui revient à chaque instant, a voulu exprimer que les

(1) L. DUCHESNE, *Fastes épiscop.*, II, 1899, p. 429.

(2) *Gesta pontificum Autissiodorensium* ; Bibl. d'Auxerre, ms. 142, fol. 47 sq. — MIGNE, P. L., 138, 237 sq. ; DURU, *Bibl. Yonne*, 1850, I, p. 334-337 ; et surtout J. ADHÉMAR, dans *Rev. Arch.*, 1934, II, p. 44 sq. : éd. complète avec bonne trad.

(3) L. BRÉHIER, dans *Gaz. B.-A.*, 1920, I, p. 190 ; et surtout J. ADHÉMAR, *art. cit.*

(4) Texte mal interprété.

(5) Vu déjà par Mgr Ém. LESNE, *Hist. pr. eccl.*, III, 1936, p. 176-177.

(6) Voir plus loin : texte du n° [3] de la cathédrale.

(7) Pièces originales antiques transformées en calices, etc., au trésor de Saint-Denis. — Quelques pièces profanes étaient conservées parfois en réserve pour leur seule valeur ou à cause du personnage qui les avait offertes (LESNE, III, p. 238-240 : baignoire de porphyre et chaise curule dite de Dagobert, à Saint-Denis).

(8) Vers 839, l'abbé AGNELUS, dans son *Liber pont. eccl. Ravennatis*, c. 66 (*Mon. Germ., Scr. Rer. Lang.*, p. 324), paraît citer comme une chose remarquable que, des vases d'argent fabriqués par l'évêque Victor (537-544), il subsiste encore quelques-uns de son temps : *diversa vascula ad mensam pontificis extruxit, de quibus ex parte aliqua permanent usque in praesentem diem*.

pièces n'étaient pas en argent pur, et a employé pour cela un mot inusité, à racine grecque, avec ce certain pédantisme qui n'est pas rare au IX^e siècle (1). Nous sommes d'un autre avis. Le mot *anacleum* (ἀνακλῆω = courber en arrière) désigne la technique au repoussé (2), technique différente de celles des vases antiques les plus célèbres ou même du *missorium* d'Exupère (pl. XI, 2) (3), mais plus particulière à l'Orient byzantin.

Le mot n'est d'ailleurs appliqué qu'à un certain nombre de pièces du « trésor », non à toutes. Comme dans le trésor d'Hildesheim, il pouvait y avoir quelques objets d'origine et de temps différents. La seule unité est le fait que ces vases font partie de *deux services de table*. Certains se rattachent peut-être à ces ateliers d'Antioche du VI^e siècle (4), qui auraient produit des plats d'argent comme ceux de Kerynia, où figurent David devant Saül (5). Mais on a tort de revendiquer systématiquement pour l'école syrienne tous les objets d'orfèvrerie découverts fort loin de la Syrie (6).

Tous les missoria n'appartenaient pas à l'école d'Antioche : par exemple, le « bou-

(1) ADHÉMAR, *art. cit.*, p. 45 et 46.

(2) Si le mot *anacleum* désignait le cuivre doré, les divers articles où sont décrites des cuillères comporteraient également ce mot ou un autre mot indiquant leur matière. De plus, le premier plateau (texte plus loin, [1]) est dit *missorium anacleum deauratum* : ce qui ne veut rien dire si l'on traduit par : « un surtout en cuivre argenté doré ». — Le seul autre texte rencontré par nous est celui du testament de Léodebod, abbé de Saint-Aignan d'Orléans, s. a. 623, cité par HELGAUDUS, *Vita Roberti regis Franc.*, dans MIGNÉ, *P. L.*, 141, col. 905 : *Pari modo vasa dono argentea anacleta pensantia libras VIII et uncias duas*. — F. DE LASTEYRIE (*C. R. Acad. Inscr.*, 1878, p. 103 sq.) a bien vu que les mots *anacleum* et *anaglyptus* ne pouvaient s'appliquer à la nature du métal employé (cf. GRUIER, VII, 174 : *legavit trullam argenteam anaglyptam*) ; mais il a écarté l'étymologie ἀνακλῆω = « j'enferme », et ἀνακλάω = « je casse, je brise » (le mot s'oppose à *cœlatura* = ciselure).

(3) Inscr. : *Exsuperius episcopus ecclesiae Bogiensi dedit*. D'après C. Jullian et Dom Morin, il s'agirait non du premier évêque de Bayeux, comme on le croyait (on corrigeait *Baiocensi* !), mais d'un certain Exupère, évêque des Boiates (MORIN, *Rev. Bénéd.*, 1926, p. 219) ; la *civitas Boiorum*, au S.-O. de Bordeaux (pays de Buch), disparut peut-être avant le concile d'Agde en 506. — Découvert en Angleterre en 1729 et aujourd'hui perdu ; vieille gravure (dans Dom MORIN : *Mél. Rome*, 1898, pl. X et p. 363 sq.). Technique : figures en relief et massives. Sujets : au centre, une chasse au sanglier ; sur les autres parties : un troupeau de chèvres avec berger, près d'un petit temple à 3 (?) colonnes de façade ; un Cupidon sur un lion, etc. Héron de Villefosse (dans MORIN, *loc. cit.*, p. 373) le croyait antérieur au V^e et même au IV^e siècle, mais on se basait sur le choix des sujets.

(4) L. BRÉHIER (*Trésors d'arg. syr.*, dans *Gaz. B.-A.*, 1920, I, p. 190) rattache tout le trésor de Didier à l'école syrienne.

(5) *Ibid.*, fig. 181 et 183, VI^e siècle ; A. GRABAR, *Art byz.*, 1938, pl. XXXIV.

(6) Réserves de Ch. DIEHL, *L'éc. art. d'Antioche*, dans *Syria*, II, 1911, p. 84. — Selon Mgr G. Wilpert, l'école d'orfèvrerie d'Antioche est une invention de toutes pièces basée sur les plats de Kerynia (patènes) (cycle de David) et qu'il tient pour des faux, *modernes* (?) [*Riv. arch. crist.*, 1927, p. 290-310 (fig. 37 à 44) et p. 334-343, fig.].

clier de Scipion » du Cabinet des Médailles : *Antiloque ramenant Briseis à Achille* (pl. X, 2). Rien n'indique que les orfèvres de la grande capitale chrétienne au VI^e siècle aient créé des vases à sujets *païens*. Les techniques diverses dont parle l'inventaire, c'est-à-dire le repoussé (1) (*anacleum*), le doré (*deauratum*), le granulé (2) (*granellatum*), l'émaillé (*nigellata*), n'étaient pas le monopole d'Antioche. Cette industrie existait peut-être à Alexandrie. Elle florissait sûrement à Constantinople, comme le prouve le « Livre des Cérémonies (3) ». Sans doute le pontificat de Didier (603-621), c'est l'époque pour la Byzance de Phocas et d'Héraclius des attaques répétées des Perses, une situation presque désespérée pour l'empire d'Orient. Mais jusque-là, jusqu'aux premières années du VII^e siècle, la capitale de l'Empire avait joui, sous les successeurs de Justinien — Justin II, Tibère et Maurice († 602) — d'une certaine activité industrielle.

Nous connaissons fort mal la vaisselle d'argent exécutée à Byzance à partir du VI^e siècle ; les textes ne permettent de juger ni de la technique, ni du style, ni des sujets (4). Mais nous savons que les ouvrages des orfèvres de Constantinople parvenaient en Occident à ce moment. Sans parler des orfèvres byzantins qu'on a supposé avoir travaillé à Tournai à l'époque mérovingienne, au VI^e siècle (5), Grégoire de Tours mentionne ces parures et ces médailles d'or apportées par les ambassadeurs impériaux de Tibère II, et que Chilpéric (561-584) lui faisait admirer à *Novigentum villa* (6).

Ailleurs, le même auteur parle des objets exécutés pour une église de Lyon et offerts par un basileus, « l'empereur de Rome Léon » (= I^{er} : 457-474) (7) ; pour

(1) Sur la technique du travail au repoussé sur or, argent et cuivre en Occident, on comparera LABARIE, *Hist. Arts ind.*, I, p. 191 et suiv. ; et pour l'époque de Didier, la patène du trésor de Stuma près d'Alep (Mus. de Stamboul ; EBERSOLT, *Rev. Arch.*, 1911, I, p. 407 sq., pl. VIII : communion des Apôtres, VII^e siècle après J.-C.).

(2) C'est la technique très ancienne dite encore aujourd'hui par les archéologues : granulée ou en grénétis. Voy. par exemple la bijouterie ionienne : chouette en or de Samos (VII^e siècle av. J.-C. Cf. *Arch. Jahrb., Anz.*, 1933, col. 252 sans fig.). Autres objets de même style : plaques de Rhodes (VII^e siècle av. J.-C. ; F. H. MARSHALL, *Cat. Jewellery, Br. Mus.*, 1911, p. 85 sq. et pl. XI sq.), d'Éphèse (*ibid.*, pl. X), de Lydie (env. d'Aidin : *B. C. H.*, 3, 1879, p. 129 et pl. IV). Au Musée de Géorgie à Tiflis : vaisselle, parure, disque (VI^e-V^e siècles av. J.-C. ; J. I. SMIRNOV, *Der Schatz von Alchagori*, Tiflis, 1934, p. 22-24 et pl. III, n° 25 : boucles d'oreilles décorées en grénétis, et fig. p. 24).

(3) CONSTANTIN VII, *de Cerem.*, p. 572, 582, 586 R.

(4) Cf. EBERSOLT, *Arts sompt.*, 1923, p. 31.

(5) E. BABELON, *Tombeau Childéric*, dans *Mém. Soc. Antiq. Fr.*, VI, 1919-23, p. 108 ;

(6) *Hist. Franc.*, VI, 2 : *Tunc ego Novigentum villa...* ; cité par Ed. SALIN, *Le haut M. A. en Lorr.*, 1939, p. 18. On identifie habituellement ce lieu avec Nogent-sur-Marne : cf. éd. Poupardin, table, p. 490.

(7) GREG. TUR., *Gloria confessorum*, c. 62. Ces objets offerts sont *cum gemmis filisque aureis... superposita*.

désigner les pierres qui décorent un calice en or, il se sert même d'un mot grec : (κατακλιεσται) = *catacliza in ipso... solidata* (1).

Une liste reproduite par le *Liber Pontificalis* (2) mentionne l'arrivée de *multa vasa aurea vel argentea... de Grecias*, envoyés par le basileus (a *Justino Augusto*) ou par l'évêque de Constantinople au pape Hormisdas (514-523) (3). La plus grande partie des vases de Didier n'ont-ils pas cette origine : cadeaux du basileus à un ou deux souverains d'Occident ? A lui seul, le fait que ces divers vases forment *deux services de table complets* rend notre hypothèse des plus vraisemblables. Quoi qu'on en ait dit à propos de cette argenterie de Didier, « il (n') est ainsi (nullement) prouvé une fois de plus que les amateurs du moyen âge, comme ceux du XVI^e siècle, n'hésitaient pas à rassembler des collections d'antiques (4) ».

Cadeaux des basileis aux rois Wisigoths des V^e et VI^e siècles ? Ainsi s'expliquerait ce « surtout d'argent qui porte le nom de Thorismond; il pèse 38 livres; il a dessus l'histoire d'Énée avec des lettres grecques » (5). Thorismond était roi des Wisigoths († 453). Athanagilde, un de ses successeurs († 567), mis et maintenu sur le trône grâce à l'appui des *généraux de Justinien* (6), bientôt créateurs de la province impériale d'Espagne, avait pour fille Brunehaut; et celle-ci fut parente, alliée et protectrice de l'évêque Didier (7). Nous ne connaissons pas les cadeaux envoyés par les basileis au père et aux royaux époux de Brunehaut (8), aux princes de l'Occi-

(1) DU CANGE, éd. Fèvre, II, p. 217; cf. FORTUNAT, *Vita S. Martini*, III, 467 : *Cycladis aut qualis cataclyzis effora rasis ?* (cf. IV, 325).

(2) *Lib. Pont.*, éd. Duchesne, I, p. 271 et 274, n. 24. Cf. les dons de Justinien au pape Jean II (*ibid.*, 285) : ...vases en argent.

(3) Une pyxis ovale, décorée du Christ et 6 saints, avec timbres byzantins du VI^e-VII^e siècle, faisait partie du trésor de la chapelle Sancta Sanctorum (auj. Vatican, Musée Sacré; H. GRISAR, *Die röm. Kapelle sancta sanctorum*, 1908, p. 108 et fig. 52-53; CECHELLI, dans *Dedalo*, VII, 1926, p. 231 et fig. p. 233. — Fig. et timbres dans Marc ROSENBERG, *Goldschmiedemerkzeichen*, 3^e éd., IV, 1928, p. 706, n° 9971; timbres p. 707, n° 9972, fig.).

(4) DESHOULIÈRES, dans *Bull. Mon.*, 1935, p. 520.

(5) Texte un peu plus loin : dons à Saint-Germain n° [1] Voir aussi dons à Saint-Étienne n° [1].

(6) Justinien lui envoie le patrice Liberius avec des troupes (534). JORDANIS, *Romana et Getica*, c. 58, dans *Mon. Germ., Auct. ant.*, V, 1, p. 136 : *Agil... contra quem Athanagildus insurgens Romani regni concitat vires, ubi et Liberius patricius cum exercitu destinatur.*

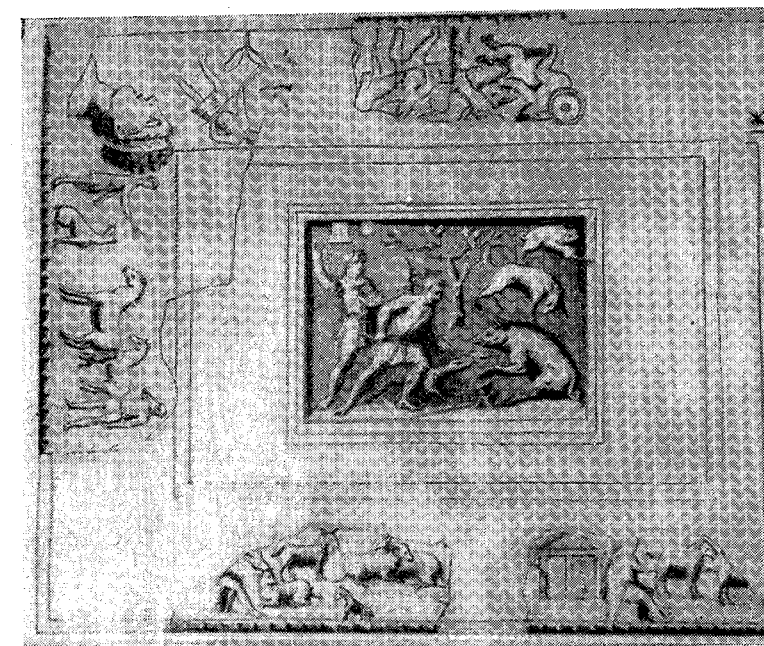
(7) *Acta S. S.*, oct., XII, p. 354 : parent de Brunehaut, et, selon une autre source, son neveu. Cf. *Acta S. S. ord. S. Bened.*, sæc. v, p. 94.

(8) On comparera dans les Inventaires (B et D) de Jean duc de Berry (éd. J. Guiffrey, II, p. 110, et II, p. 182) : « Item, un grand plat séant sur un pié de mauvais argent doré, au milieu duquel a un homme nu sur un cheval volant (= Bellérophon ?), et un lion soubz ledit cheval entaillé de lettres grecques; pesant vingt-six marcs deux onces. Datum Capelle Bicturicensi.

D 1406 : Ung plat d'argent doré; assis sur un pié d'argent doré au fons duquel a un



I. CANTHARE DE SAINT-DENIS (d'après Babelon).



2. MISSORIUM DE L'ÉVÊQUE EXUPÈRE (d'après *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 1898).

dent latin (1). Mais nous proposons de voir le don d'un empereur byzantin à un roi goth d'Espagne du VII^e siècle dans une croix-fibule d'or du trésor de Guarrazar, près de Tolède (Musée de Cluny) (2), qui se distingue des autres pièces de la même trouvaille (3) et qu'un critique reconnaît aujourd'hui comme *frühbyzantinische* (fig. 1) (4). Elle est antérieure au roi goth Recesvinthus (649-672), auteur de l'offrande (5). Il s'agit là d'un objet d'orfèvrerie chrétienne, comme aussi cette fibule en or, pierres précieuses et perles de la sépulture barbare de Mengen-en-Brisgau (6).

Au contraire, une coupe d'argent du Cabinet des médailles de Paris présente

ymaïge de Constantin assis sur un cheval volent emprès lequel a un lion dormant et est escript autour de lettres grecques ; et est la bordeure d'entour à plusieurs bestes et fuillaiges de haulte taille ; et poise ledit plat XII marcs VII onces et demie ». Il s'agit de deux missoria d'époque byzantine — comme le prouvent ces lettres grecques — et décorés de sujets antiques. Adrien BLANCHET (*Rev. Arch.*, 1927, I, p. 204-205) y voit des missoria antérieurs à ceux de Théodose, Valentinien, Geilamir.

(1) Travail byzantin ou occidental : le plat d'argent (Jugement de Pâris) trouvé à Corbridge-on-Tyne (Angleterre); DREXEL (*Arch. Jahrb.*, 1915, p. 192 sq. et fig. 1 sq.) le date, un peu précocement sans doute, du IV^e siècle ; mais on sait que l'église anglo-saxonne du VII^e siècle possédait aussi des *vasa pretiosa*. ... (ALCUIN, *De S. S. Eubor. a.* 635, roi Ostwald. *Extruit etc. Mon. Germ. Poet. lat.*, I, p. 175-176, v. 275-276) des *aurea et argentea vasa*. (Will. MALMESB., dans *Scr. Rer. Brit.*, I, p. 262, sous l'archev. Wilfred d'York : cité par P. CLEMEN, dans *Bonn. Jahrb.*, 92, 1892, p. 68).

(2) Les huit couronnes votives en or ont été trouvées en 1858. Elles appartiennent au Musée de Cluny à Paris. Quelques pièces venant de la même cachette sont entrées depuis à l'Armeria de Madrid. L'une est importante au point de vue chronologique : la couronne votive du roi Suinthila (621-631).

(3) Cette croix est accrochée à la plus grande des huit couronnes. Ses attaches au revers prouvent qu'elle a d'abord servi de fibule. Alors que les autres objets sont décorés de verres cloisonnés, elle est ornée, outre de perles, de *grenats* et de *cornalines* et, seule, paraît d'autre fabrication que les couronnes et les autres croix (F. DE LASIEYRIE, *Descr. du Trésor de Guarrazar*, 1860, p. 28-29 et 36, pl. IV, fig. 1, face antérieure ; p. 9, fig. 1, face postérieure). La face antérieure est décorée de huit grosses perles et de six saphirs cabochons. Les perles sont placées deux par deux aux quatre extrémités de la croix ; elles sont enchâssées dans de petits cylindres d'or très saillants. Tous les saphirs sont montés à jour, fait unique. Voir notre fig. 1 a et b, p. 98.

(4) Hans ZEISS, dans *Germania*, 1939, p. 269-273 et pl. XXVII, 3, à propos de la fibule d'or de Mengen citée dans une note suivante. Il en conclut qu'il faut chercher du côté de Constantinople les modèles de la bijouterie carolingienne et du moyen âge.

(5) La grande couronne, à laquelle est accrochée notre croix, est ornée de pendoques formant les lettres : † *Reccesvinthus Rex offeret*. Comme notre croix a servi de fibule et présente des montures des pierres beaucoup plus soignées que dans le reste de la trouvaille, Molinier en conclut qu'elle est *postérieure* et du IX^e siècle (*Orfèvrerie relig. et civile*, I, p. 12).

(6) Fibule d'or, pierres précieuses et perles, de forme carrée, travaillée à jour (Hans ZEISS, *art. cit.*, p. 269 sq. et pl. XXVII, 1 a et b). Sépulture d'un cimetière barbare du VII^e siècle à Mengen, près Fribourg-en-Brisgau.

Aphrodite et Adonis sous une forme hellénistique assez marquée (pl. IX, 1) (1). Elle a été trouvée en Vénétie, près de Belluno, en même temps qu'un missorium, dont le centre est orné simplement d'une rosace rayonnante, entourée d'une inscription :

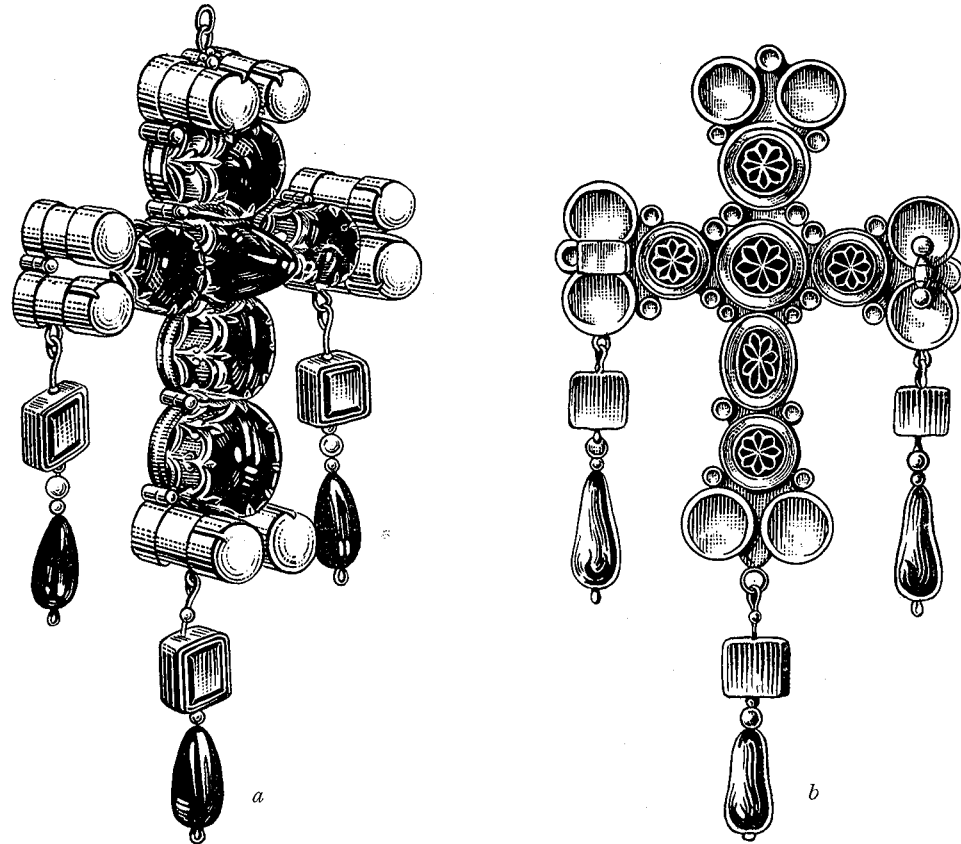


FIG. 1 a et b. — Croix-fibule de Guarrazar.

+ *Geilamir rex Vandalorum et Alanorum* (530-534) (2). Les deux objets proviennent du trésor africain de ce roi vandale, qui les avait reçus en cadeaux du basileus, avant d'être battu par ses généraux. On sait que Bélisaire, vainqueur en 534, donna un banquet dans la vaisselle de Gelimer, servi par les officiers de celui-ci (3). Plus

(1) HAYFORD PEIRCE et ROYALL TYLER, *Art. byz.*, II, 1934, pl. LXXIV; pas de poinçon.

(2) A. DE LONGPÉRIER, dans *Gaz. archéol.*, 1879, p. 53 sq.

(3) PROCOPE, *Bell. Vand.*, I, 21.

d'un des assistants dut s'emparer de quelque objet et le rapporter dans son pays ou en Italie, au temps même où Bélisaire emportait à Byzance les *imperialia ornamenta*, pris jadis par les Vandales à Rome (1).



FIG. 2 — Empreintes byzantines du vase *Méléagre et Atalante*.

Les cadeaux faits par les basileis aux petites cours barbares de la Russie méridionale sont aujourd'hui à l'Ermitage. La tasse de *Méléagre et Atalante* (pl. X, 1) est datée d'une façon certaine, par ses empreintes, de la période 610-630, au demi-siècle même où fleurissait Didier (2). La série tout entière du musée russe (3) montre que la tradition classique a duré à Byzance, dans les arts mineurs, plus longtemps qu'on ne le croyait (4). D'autres exemples, pour l'orfèvrerie et les ivoires, indiqueront plus loin, à propos du vase de Théodulf, que cette tradition s'est continuée dans la Rome du Bosphore au delà des contemporains de Didier. Quelques-uns parmi les plats ou vases d'Auxerre pouvaient avoir une autre provenance et une origine plus ancienne : alexandrine ou romaine. Ils devaient former l'exception.

Certains sujets étaient-ils chrétiens ? Un *missorium* (plateau) « a au milieu une roue; et dans la roue il y a un monogramme (5) ». Un autre présente « au milieu

(1) *Cod. Just.*, I, 27, 1, 6, cité *supra*, p. 92. — PROCOPE, *Bell. Vand.*, II, 9-10 : triomphe de Bélisaire à Constantinople, où figurent les vases juifs pris par Titus à Jérusalem; Bélisaire fait distribuer au peuple une partie du butin, vases, etc.

(2) Leonid MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*, 1929, pl. I et p. 17. — Les trois marques byzantines à monogramme chrétien étaient tenues autrefois comme postérieures (C. R. *Comm. imp. arch.*, 1867, p. 52 sq. et fig. p. 52). Ajoutons que ce vase a été trouvé avec un vase sassanide du VII^e siècle. — Pour la même époque, voir, à l'Ermitage, la tasse avec *Silène et Ménade*, (pl. IX, 2), portant le monogramme de Héraclius (610-641). MATZULEWITSCH, pl. II et p. 18 sq.

(3) Empreintes de 500 à 650 ap. J.-C.

(4) Ce pastiche a été reproduit en style barbare à l'époque « carolingienne » dans l'Europe orientale. Par exemple la cruche en or du trésor de Nagy-Szent-Miklós (Hongrie; Cab. de Vienne; A. RIEGL, *Spätr. K.*, II, 1923, fig. 82-83 et pl. XXXVIII-XXXIX) : thème imité de l'antique, cavalier sur centaure; style barbare : avar ou bulgare ?

(5) [28] : ADHÉMAR, *art. cit.*, p. 50.

une croix avec deux hommes » (1). Mais il peut s'agir de quelques poncifs, copiés et recopiés par les décorateurs. On voit au milieu d'un bassin : « *in medio hominem caballicantem, et ad pedes suos viperam* » (2). Peut-être est-ce saint Georges. Mais dans la vieille iconographie il y a bien d'autres cavaliers à l'anguipède.

Les autres thèmes sont certainement païens : sept hommes et un taureau, probablement une scène de sacrifice; hommes et fauves; combats de fauves et d'autres animaux; amour et animaux marins; Apollon et le serpent Python; Neptune; histoire d'Énée.

Sans reprendre tous les articles, bornons-nous à citer les plus intéressants, qui montreront si les rédacteurs occidentaux de l'inventaire au IX^e siècle étaient encore familiers avec les sujets classiques. Commençons par ceux de la basilique Saint-Étienne (la cathédrale).

Extraits des dons à Saint-Étienne :

[1] Missorium (a) anaclemum (b) deauratum, pensantem libras L, (c) habentem in se septem personnas hominum cum tauro (d) et litteris grecis (e).

[2] Dedit et aliud missorium similiter anaclemum, granellatum (f), pensantem libras XL et dimidiam, qui habet in medio rotam cum stephadio (g), et in giro homines et feras (h).

[3] Item missorium tercium anaclemum pensantem libras XXXV, fusum (i), habet in se historiam Solis cum arbore et serpentibus (j).

(a) Grand plateau rond, appelé *repositorium* par Plinie et Petrone. Cf. Eug. Prior, dans *Gaz. Arch.*, 1886, p. 180 et suiv.

(b) Décoré au repoussé. Voy. discussion *supra*, p. 94.

(c) Le plus lourd cratère connu est celui d'Hildesheim décoré de *putti*, chasseurs d'animaux marins. Il pesait 41 livres romaines avec son pied, quand il était complet, d'après l'inscription en pointillé. Dans l'état actuel, il ne pèse plus que 9.451 grammes, soit 29 livres romaines (E. PERNICE et F. WINIER, *Hildesheimer Silberfund*, 1901, p. 61). Les auteurs anciens citent des poids plus considérables, jusqu'à 500 livres.

(d) Une des écuelles du trésor de Boscoreale, le vase de Tibère, est décoré d'un taureau, immolé par les victimes devant le temple de Jupiter Capitolin (HÉRON DE VILLEFOSSE, dans *Mon. Piot*, V, 1899, pl. XXXVI, 2).

(e) Explication ci-dessus, p. 96.

(f) Incrustations d'émail formant de fines guirlandes de feuillages, sur plusieurs pièces du trésor d'Hildesheim (F. PERNICE et F. WINIER, pl. XVIII, XX, etc.); cf. *supra*, p. 95.

(g) Le centre du plateau est décoré d'une roue, entourée d'une couronne de feuillage; la bordure est décorée d'hommes et de femmes. Cf. la face interne de la pyxis de Tarente, décorée d'une marguerite, entourée de feuilles longues diverses (WUILLEUMIER, *Trésor de Tarente*, pl. II, 2).

(h) Une coupe campanienne céramique à relief de Cales est décorée sur son pourtour intérieur de combats d'hommes ou *putti* et de fauves (Mus. Naples; R. PAGENSIECHER, *Calenische Reliefkeramik*, 1909, pl. XVI, n° 135 a).

(i) Ce mot est, selon nous, une interpolation d'une indication marginale portée au moment de la fonte de chaque objet : *supra*.

(j) Cf. la patère de Boutæ = Fins d'Annecy, dans DEONNA, *Rev. Arch.*, 1921, I, p. 137 et fig. 3-4. Serpent en cercle autour de la coupe. Apollon contre le serpent Python et contre les cyclopes; au revers,

(1) [29] : *ibid.*

(2) [31] : *ibid.*, p. 51.

[5] Item bachovicam auratam, pensantem libras XII, uncias II. Habet in se piscatorem cum fuscina (a) et centaurum cum opere maritimo (b).

[11] Item aliam scutellam anaclemum, pensantem libras III; habet in se leonem taurum tenentem (c).

[19] Cancellis decoratos cum CANCELLIS (d), pensantes libras VI et semissem.

[27] Item cannas II pariles deauratas, pensantes libras V; habent in giro effigies et ferusculas (e).

[37] Item gabatam medianam puram, pensantem libras II et uncias III; habet in medio gallum (f).

[39] Item scutellam anaclemum pensantem libras II; habet in medio homuntionem et caprolum cum arbore (g).

[42] Item salariolam anaclemum pensantem libram unam; habet in medio hominem cum cane (h).

[43] Item concam anaclemum, pensantem libras IX. Habet in medio hominem et mulierem et ad pedes eorum crocodillum (i).

soleil dans une couronne végétale. Authenticité contestée à cause de l'inscription inusitée : *Octavius Caesar*.

(a) Comme le remarque ADHÉMAR (*art. cit.*, p. 48), le trident du pêcheur était amovible et se trouve cité à part, n° [25] : *Item fuscina unam prescriptam; habet caput leonis, pensat libras III*. — Un vase à boire de Boscoreale, de date incertaine, présente la déesse Rome avec une lance mobile; l'un des licteurs de l'escorte impériale a un faisceau ouvré également à part (cf. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Arg. Trésor Boscoreale* : *Mon. Piot*, V, 1899, p. 140).

(b) Pour ce décor, cf. la casserole de Chercell avec décor de poissons sur le pourtour, (Louvre; MAIZULEVITCH, *Byz. Antike Studien*, cités, fig. 8 et p. 73 sq. avec estampille de Justinien I^{er}, 527-565, et aussi, probablement, son monogramme). Il peut s'agir aussi d'un paysage maritime analogue à celui des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et du Latran (restaurées).

(c) Même sujet sur des tétradrachmes d'Acanthe en Macédoine (IMHOOF-BLUMER et Otto KELLER, *Tier und Pflanzenbilder auf Münzen u. Gemmen*, 1889, pl. I, 14-15) et sur des gemmes (*ibid.*, pl. XIV, 39 sq.).

(d) ADHÉMAR (*art. cit.*, p. 49) restitue à tort *caputellis* (au lieu de *cancelli* ou *capitellis*). La coupe d'argent de Tarente, de date incertaine, au Musée de Bari, est décorée sur son pourtour de petites têtes ou masques. (WUILLEUMIER, *Trésor de Tarente*, pl. VIII). Mais ici il s'agit de *cancelli*, c'est-à-dire d'un dessin quadrillé, un treillis (καγκελωτός) (EBERSOLT, *Arts somptuaires*, 1923, p. 60, n. 8). Cf. *Lib. Pont.*, éd. Duchesne, II, p. 147 : Michel III offre au pape Benoît III une étoffe de pourpre impériale ornée de *cancellis et rosas de chrisoclavo*.

(e) Têtes de profils, alternant avec des animaux sauvages, sur le pourtour d'un plat du Musée Brit. (WALTERS, *Cat. Vases Br. Mus.*, pl. XXII, n° 139) et sur la panse d'un vase du même Musée (*ibid.*, n° 138); sur une tasse du Musée de Vienne (THÉDENAT et HÉRON DE VILLEFOSSE, *Trés. vaisselle Gaule*, 1885, p. 17).

(f) Cf. le grand plat du trésor de Bernay, dédié à Mercure par Germanissa : au centre, un oiseau à longue queue becquetant des fruits (E. BABELON, *Trésor d'argenterie de Berthouville*, 1916, pl. XXVIII) et une phiale du même trésor : Mercure assis, avec coq et chèvre (*ibid.*, pl. XXI).

(g) Cf. le plat du trésor de Bernay : Mercure debout tenant une bourse devant un autel surmonté d'un coq et ombragé d'un arbre, à côté d'un chevreau (E. BABELON, *Trésor Berthouville*, pl. XXIV). Amours et chèvres : fresque de Pompéi, maison des Vetti (O. KELLER, *Die antike Tierwelt*, I, 1909, p. 307, fig. 105).

(h) Homme avec chien : cf. les reliefs du palais Spada : *Amphion et Zethos* avec chien, et *Adonis blessé* avec chien (S. REINACH, *Rép. rel.*, III, 323, a et b).

(i) Homme et femme avec crocodiles : cf. les pêcheurs et crocodiles de la mosaïque de Préneste : O. KELLER, *Ant. Tierwelt*, II, 1913, p. 267, fig. 99).

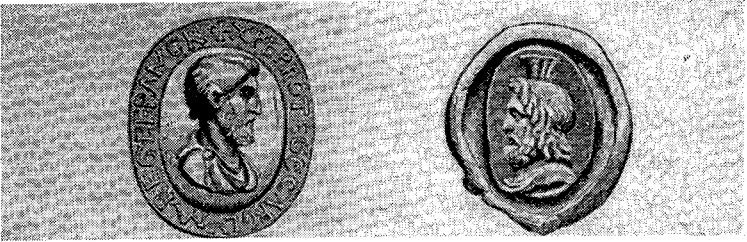
Extraits des dons à Saint-Germain.

- [1] Missorium argenteum qui Thorsomondi nomen habet (a); pensat libras XXXVIII; habet in se historiam Eneae cum litteris graecis (b).
 [5] Item scutellam anacleam pensantem libras V et uncias VI; habet in se hominem caballicantem, serpentem in manum tenentem (c).
 [8] Urceum (d) anacleum pensantem libras IV; habet ansam nigellatam, et in medio caput leonis. Agmanilis pensat libras IX et uncias IX. Habet in medio Neptunum cum tridente (e).

Les vases de Didier, quelle que soit leur date, comportent un enseignement. Avec de tels modèles, — fort rares il est vrai, — comment nous étonner si les orfèvres carolingiens (1), probablement incapables d'en copier les scènes figurées (2), repro-

- (a) Sur l'histoire de ce vase, cf. *supra*, p. 96.
 (b) SCÈNES HOMÉRIQUES : bouclier de Scipion cité *supra*; C. ROBERT, *Homerische Becher*, dans *Winckelmanns Progr.* Berlin, 50, 1890, p. 1. Deux vases d'argent de l'énigmatique trouvaille de Lolling (Hoby), Danemarck, signés par Cheirisophos. Sur l'un, Priam réclame le corps de son fils à Achille (ép. de Tibère selon S. REINACH, dans *Gaz. B. A.*, 1923, II, p. 129-134 et pl. h. t.; authenticité contestée : *Rev. Arch.*, 1937, I, p. 259 sq. et fig.). — En laissant de côté le pot à anse en argent, PÉTRONE, *Sat.*, 52 : *habeo capidem... ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit.* (Trimalchio !). — CYCLE D'ACHILLE : Énochoès du trésor de Bernay, milieu 1^{er} siècle ap. J.-C. d'après modèles du siècle précédent; (K. LEHMANN-HARTLEBEN, dans *Am. J. Arch.*, 1930, p. 82 sq. et pl. XIII-XIV avec réf. aux scènes de l'Iliade dans la grande peinture et la peinture de vase). — SCÈNES AVEC ENÉE : Deux vases à relief à sujets homériques au Musée de Berlin : sur l'un se voit notamment l'enlèvement d'Énée par Poséidon (C. ROBERT, dans *Arch. Jahrb.*, 34, 1919, p. 65 sq.). Les rares œuvres d'art représentant Énée ne sont pas forcément inspirées de l'Énéide (voir G. E. RIZZO, *L'Eneide e l'arte antica*, dans *Boll. dell' Associaz. intern. degli studi mediterranei*, I, 1930, p. 9 et suiv., avec bibliogr.) : par exemple *Enée blessé* (HELBIG, *Wandgemälde*, 1383, 3^e style, époque d'Auguste). La célèbre fresque de Pompéi *Enée et Didon* (cf. *Aen.* VI, 115 sq., 160 sq.; RIZZO, *loc. cit.*, pl. I, fig. 1) représente en fait *Endimion et Séléné*. Le plus ancien exemplaire de la *Fuite d'Enée* serait une intaille de la coll. de Luynes (B. N., Paris) (vi^e siècle av. J.-C. ? R. TEXIER, dans *Rev. Arch.*, 1939, II, p. 12 sq., fig. 1). — Pour la pesée des *fata diversa* de Turnus et d'Enée, voir le trône de Boston, époque de Tibère selon J. COLIN, *Les trônes Ludovisi-Boston et les temples d'Aphrodite Erycine*, dans *Rev. Archéol.*, 1946, I, fasc. 1 et 2.
 (c) Cf. Femme nue à cheval tenant la bride du cheval sinuose comme un serpent (Ermitage, 11^e-13^e siècle ap. J.-C.; MATZULEVITCH, pl. V-VI).
 (d) Ce n'est pas l'aiguière, mais l'urceus, qui pèse 4 livres, c'est-à-dire le vase supérieur où se trouve l'eau; l'aquamanile est le bassin inférieur où on lave les mains; cf. DU CANGE, s. v. *aquamanile*.
 (e) Des pêcheurs avec poissons, en relief, figurent sur le pourtour d'une casserole dont le manche est formé d'un *Poséidon avec trident*. Ermitage, début vii^e siècle (MATZULEVITCH, *Byz. Antike. Studien*, cités, pl. XII sq. — Cf. p. 69 pour autres représentations).

- (1) Bibliographie sur l'orfèvrerie carolingienne dans : Jacqueline SELIGMANN, *L'orf. carol., son évolution; Rech. sur les gemmes, leurs montures et leurs groupements*, dans *Travaux étud. groupe d'hist. de l'art, Fac. Paris*, 1928, p. 168-169.
 (2) Il serait injuste de méconnaître les efforts des bronziers carolingiens. Certaines œuvres d'orfèvrerie de cette époque ont longtemps passé pour des importations orientales. On a tendance aujourd'hui à les rattacher à l'art carolingien proprement dit. Une pyxis de Vienne, représentant la « Nativité » et l'« Adoration des Mages », était considérée comme un travail oriental du vi^e-vii^e siècle. — E. GOMBRICH (*Jahrb. Kunsthist. Samml.*



I. DEUX SCEAUX DE CHARLEMAGNE (d'après Vetault).



2



3



4



5

2 à 5. ENCRIER BYZANTIN DE PADOUE (d'après Toesca).

duisent tout au moins, dans leurs montures de pierres ou de vases antiques, les motifs décoratifs : cannelures, rais de cœur ou feuillage; comment ne pas en rapprocher les travaux de ces enlumineurs de Tours, qui donnent à leur flore gréco-romaine des contours arrondis, comme on en voit sur la décoration des vases en métal (1).

Le Wisigoth Théodulf († 821), évêque d'Orléans, originaire probablement d'Espagne et spécialement distingué par Charles à cause de sa culture intellectuelle éminente (2), fut envoyé comme *missus dominicus*, en 798, dans une tournée à Vienne, Valence, Orange, Avignon, Nîmes, Béziers, Narbonne, Carcassonne, le Rasez, Arles, Marseille, Aix-en-Provence et Cavaillon. Dans un poème *ad iudices*, il raconte comment ses justiciables, grands et petits, essayèrent de les corrompre, lui et son collègue, en leur proposant non seulement des monnaies d'or arabes, des draps et cuirs de Cordoue (3), mais aussi d'autres *objets d'art*. Il nous décrit (v. 179 sq.) un vase ciselé à représentations mythologiques, dont il paraît apprécier les divers aspects en connaisseur (4).

S'agit-il d'un de ces vases antiques dont on rencontrait encore des spécimens (5) ?

On y « voyait » non les travaux traditionnels d'Hercule, mais douze des épisodes de la vie du héros. A l'intérieur du vase, Hercule et Cacus : tableau détaillé avec l'autre, les troncs d'arbre supportant les têtes pétrifiées, les taureaux qui s'échappent. A l'extérieur, « en reliefs de moindres dimensions », le nourrisson étouffant les

Wien, VII, 1933, p. 1 sq.) y voit, non sans de sérieuses raisons, un travail carolingien du VIII^e-IX^e siècle; il la rattache au groupe Ada, dont il montre les différences dans le mouvement des figures avec les œuvres de l'antiquité et de la basse antiquité (p. 12).

(1) Miniature, école de Tours.

(2) Abbé de Fleury-sur-Loire; 798, évêque d'Orléans; 800, archevêque; déposé, 818; † 821, Théodulf est un très grand clerc (S. BERGER, *Hist. Vulgate*, p. 145 sq.), l'auteur du *Gloria laus* (PERDRIZER, *Cal. de Paris*, p. 242). Il est exagéré de dire que « les auteurs païens n'avaient guère de secrets pour lui » (ADHÉMAR, *Infl. ant.*, p. 10).

(3) Les cuirs de Cordoue, connus à partir du XII^e siècle, selon DAVILLIER (*Note cuirs Cordoue*, 1878) et E. MÜNIZ (*Coll. des Méd.*, 1888, p. 22), étaient, en fait, offerts déjà à Théodulf dans la Francia du Sud : *Mon. Germ., Poet. lat.*, I, p. 500, v. 245 : *Iste tuo dictas de nomine, Cordoba, pelles...*

(4) Texte dans *Mon. Germ., Poet. lat.*, éd. Dümmler, I, 1880, p. 498 sq., vers 177-204 = Adhémar, *Infl. ant.*, p. 309-310.

(5) Les objets de bronze antiques étaient parfois encore en usage. Un vase de bronze, de travail romain, avait été réparé au VIII^e ou IX^e siècle par de petites pièces de métal gravées de figures saxonnes. Il fut retrouvé au XIX^e siècle au nord de Douvres, à Gilton (Kent), sur la route de Canterbury à Sandwich et Deal. (Charles ROACH SMITH, dans *Archæologia* (London), XXX, 1844, p. 133, fig.). Dès le haut moyen âge, beaucoup de tombeaux, même de chrétiens et d'ecclésiastiques, sont déterrés, malgré des peines sévères, par des gens peu scrupuleux qui s'emparent du mobilier funéraire (voir les textes réunis par ZAPPERI, p. 793-795, n° 90-92). On connaît le rôle joué par les trésors dans les *Nibelungen* et les légendes épiques.

serpents (1), et dix autres gestes du héros (2), dont il énumère : Hercule, Nessus et Déjanire; la robe de sang; la mort de Lychas; Hercule et Antée. Dans ce poème, nombre d'expressions sont textuellement empruntées aux auteurs anciens (3). Même ce détail où Théodulf précise que l'extérieur du vase est abîmé par un long usage et que, par suite, on y distingue à peine les scènes diverses, rappelle étrangement un passage de Pline (4). On est en droit de se demander si les scènes qu'il prétend décrire ont jamais existé, si son vase n'est pas en grande partie imaginaire.

Nous connaissons le tour d'esprit de ces poètes carolingiens, assez peu portés pour l'histoire. Elle ne les intéresse que par les beaux thèmes qu'elle peut fournir. Théodulf décrit un vase comme il décrirait tout ce qui prête au développement classique. Il avoue implicitement ne pas avoir vu lui-même l'objet. Il place la description dans la bouche du possesseur, qui s'adresse à son greffier, chargé de la lui redire. Doit-on croire que l'évêque ait inventé tout : le vase, les sujets et les détails ? C'est peu probable. Le poète prend comme thème quelque bassin qu'il se souvient d'avoir vu. Ne dit-il pas plus loin que d'autres justiciables lui ont offert des coupes d'argent dorées en dedans, niellées au dehors (5). Et il avoue qu'étant donné l'usage, il n'a pu se défendre, entre tant de cadeaux, d'accepter quelque chose. En décrivant ce vase qu'il ne connaît que par oui-dire, il l'a refait, arrangé, complété selon ses connaissances mythologiques, selon les emprunts poétiques qu'il pouvait insérer dans son poème. Mais n'a-t-il pas trop chargé la composition ? Était-il possible à un artiste de faire tenir autant de choses dans un espace si étroit (6) ?

Pour une figuration complète de douze épisodes d'Hercule sur le même objet,

(1) Cf. Hercule enfant, en buste, étouffant les serpents : emblème d'un plat d'Hildesheim (PERNICE et WINIER, pl. III). Cf. imitation céramique de Bari et Ruvo : PAGENS-TECHER, *Calenische Reliefkeram.*, 1909, n° 188. Héraklès enfant et les serpents devant Amphitryon d'après le tableau de ZEUXIS : (fresques de Pompéi et d'Herculanum, cf. W. KLEIN, dans *Æst. Jahresh.*, 23, 1926, p. 109 sq.; fig. dans *Æst. Jahresh.*, 16, 1913, p. 168 sq., fig. 85-87 : attribué à Zeuxis par Pl. — Sur le thème de l'Herakliscos, voy. O. BRENDL, dans *Arch. Jahrb.*, 47, 1932, p. 191 sq.; Georg LIPPOLD, dans *Röm. Mitt.*, 1936, p. 96 sq.

(2) ... *Ordine sunt etiam gesta notata decem.*

(3) Réf. aux auteurs anciens et texte de Théodulf dans *Mon. Germ., Poet. lat.*, I, 1880, p. 498 sq.

(4) *At pars exterior crebro usu rasa politur, Effigiesque perit adtenuata vetus*; cf. PLIN, *N. H.*, XXXIII, 55 : *subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vetustate censeatur, usuque attritis caelaturis sic, ne figura discerni possit, auctoritas constet.*

(5) Vers 223-224 : *Interiusque aurum, exterius nigredo decorat, — Cum color argenti sulphure tactus abit.*

(6) La fameuse tiare de Saitapharnès présente de nombreux petits groupes à personnages multiples (*Mon. Piot*, VI, pl. I-V). Mais il ne s'agit pas d'un vase, mais d'un casque..., au surplus moderne.

dont onze à l'extérieur, les critiques n'ont pas trouvé de pièces d'argenterie analogues à celles de Théodulf (1), sauf, tout récemment deux skyphos, à la maison de Ménandre à Pompéi, avec chacun six travaux seulement au pourtour (pl. XIII, 1, 2) (2). A

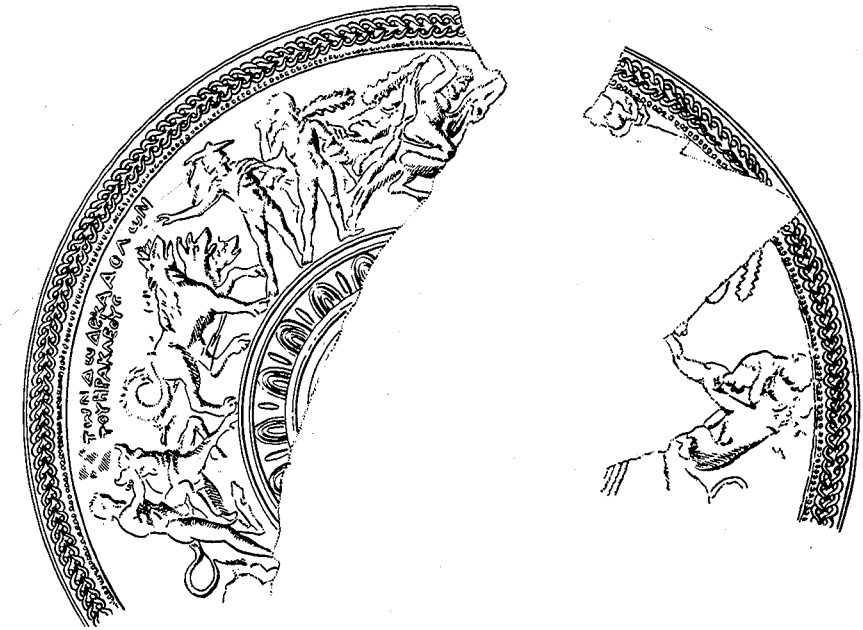


FIG. 3. — Vase grec en céramique à reliefs, au Musée de Berlin.

leur défaut, ils auraient pu citer un de ces vases céramique à reliefs (3) des III^e et IV^e siècles avant notre ère; par leur style et leurs sujets, ce ne sont souvent qu'une transposition du métal dans l'argile. Les fragments, d'ailleurs incomplets, en sont

(1) Pour le cycle entier d'une vie, voyez, par exemple, le plat en bronze copte avec représentation de la *Vie d'Achille* sur le pourtour intérieur (Mus. du Caire; *Am. J. Arch.*, 1938, p. 93, fig. 5.)

(2) Copies d'époque romaine de style hellénistique. (A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, 1932, II, pl. 25-30; I, p. 310 sq. et p. 394, notes 92-96, avec bibliogr. des Travaux d'Hercule dans la peinture et les reliefs; date : I, p. 263). — Sur la coupe n° 3 : Hercule et le lion Néméen; et Geryon; et Antée; et le cerf; et l'Amazone; et l'hydre de Lerne. — Sur la coupe n° 4 : Hercule et le Centaure Pholos; et les oiseaux de Stymphale; au Jardin des Hespérides; Hercule et les chevaux de Diomède; Hercule et Cerbère.

(3) Les vases peints présentent des sujets peu nombreux sur chaque vase : S. BLEECKER LUCE, *Studies of the Exploits of Herakles on Vases*, dans *Am. J. Arch.*, 1924, p. 301 sq. (liste : Visite au centaure Pholos); p. 306 sq. (centaures); p. 318 sq. (Hercule et le san-

conservés à Berlin (fig. 3) (1). On voit encore, avec une inscription grecque, six des travaux traditionnels d'Héraklès, qui se succèdent, non sans lacunes, sur le pourtour. De droite à gauche : Hercule avec le lion, avec l'hydre, avec le sanglier, avec la biche (2), avec Cerbère (3), avec le taureau... Dans la partie totalement détruite, il y avait encore la place pour cinq ou six gestes ; et nous pouvons admettre qu'elles figuraient sur l'original intact. Une seule différence avec les scènes du vase de Théodulf ; celui-ci donnait, à en croire l'évêque, des épisodes de la lutte d'Héraklès contre les hommes (4). Le vase de Berlin, lui, présente les *Douze Travaux* contre les monstres (5).

Selon les critiques unanimes, la description de Théodulf est faite d'après un original ; un original *ancien*. Nous venons d'indiquer les tempéraments à apporter au premier point. Pour l'époque, il faut se souvenir de ce qui a été dit au sujet de l'orfèvrerie de Didier, évêque d'Auxerre. Sans doute sommes-nous maintenant, avec Théodulf, à la fin du VIII^e siècle, en 798. Mais l'habileté des ouvriers carolingiens, leurs efforts à créer des objets décoratifs (6) ne suffiraient pas à expliquer ces sujets mythologiques. Il reste, comme au temps de Didier (7), l'empire des basileis.

Dans les années qui précéderont le voyage de Théodulf dans la Francia du Sud, la période marquée par la querelle des images à Byzance avait joui de l'activité des industries de luxe. Constantin V (741-775) transformait l'or en vases et en objets divers (8).

glier) ; 1930, p. 323 sq. (Hercule et le Trépied). — Sur le vase brisé gallo-romain, en terra sigillata, de la collection Demaison (Mus. de Reims), on reconnaît Hercule et l'hydre de Lerne, Hercule et le lion de Némée, Hercule et le sanglier, Hercule et l'oiseau de Stymphale. Dans chaque scène, Hercule est habillé comme un gladiateur ; mais les inscriptions *Hercule*, au-dessus de chaque personnage, ne laissent aucun doute. Les scènes moulées sur les flancs du vase ne comportent que quelques épisodes. Voy. A. GRENIER, *Hercule et les théâtres gallo-romains*, dans *Mél. Ralet*, 1940, p. 636 sq. et fig. 1.

(1) C. ROBERT, *Homerische Becher*, dans *Programm. z. Winckelmannsfeste Berlin*, 50, 1890, p. 86 et fig. ; cf. COURBY, *Vases grecs à reliefs*, 1922, p. 298, n° 25 (prov. Anthédon.)

(2) Ces quatre premiers sont figurés dans l'ordre de *Anthol. Planud.*, 92.

(3) Sur ce thème, Joseph BOHM, *Symbolæ ad Herculis historiam fabularem ex vasculis pictis petita*, diss. Königsberg, 1909, p. 61 sq.

(4) Voir l'énumération de ceux-ci : *supra* p. 103-104.

(5) Autres vases à relief : *Six travaux d'Hercule* (Mus. de Berlin ; FURIWAENGLER, *Coll. Sabouroff*, pl. LXXIV, 3 ; COURBY, p. 195, fig. 31 ; déc. à Tenea, près de Corinthe) : Hercule avec le lion de Némée ; avec oiseaux de Stymphale ; au Jardin des Hespérides ; avec biche kérynite ; avec Cerbère ; avec Hydre de Lerne. — *Quatre travaux d'Hercule* (Mus. d'Athènes ; COURBY, p. 300, n° 26, prov. inconnue) : Hercule avec Géryon ; au Jardin des Hespérides ; avec l'Amazone ; avec la biche de Cérυνée.

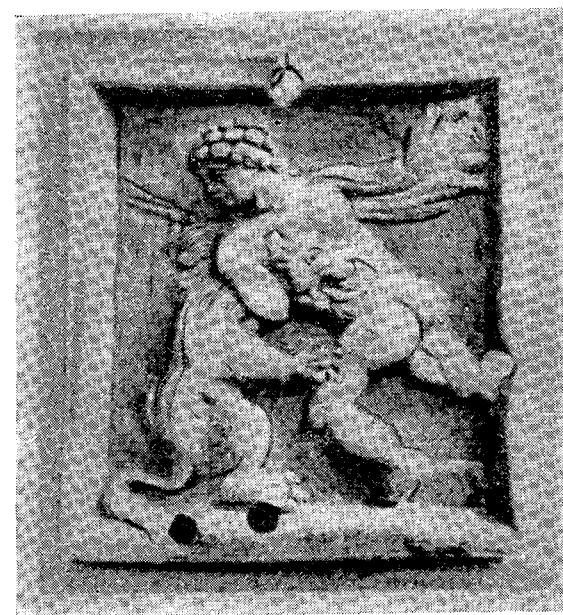
(6) Cf. L. HALPHEN, *Et. crit. hist. Charl.*, p. 286 et 287.

(7) Voy. *supra*.

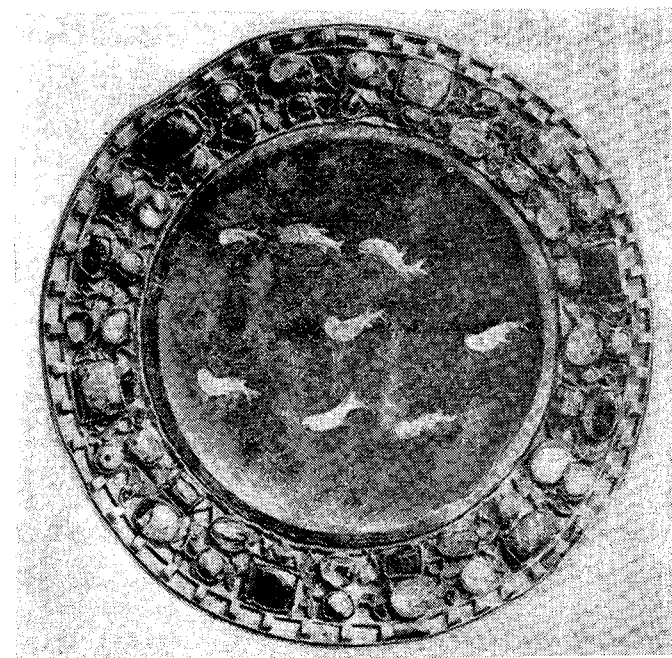
(8) Réf. aux textes dans EBERSOLT, *Arts sompt.*, p. 54.



1 et 2. VASE D'ARGENT POMPEIEN (d'après Maiuri).



3. DÉTAIL D'UNE CASSETTE BYZANTINE AU MUSEO NAZIONALE DE FLORENCE.



4. PATÈNE DE SAINT-DENIS AU LOUVRE (d'après Peirce et Tyler).

Aux VIII^e-IX^e siècles, Rome possédait une colonie orientale importante; et un grand nombre de papes étaient Grecs ou Syriens. On conserve encore aujourd'hui, dans les églises de la Ville Éternelle, certains vases et reliquaires reçus par eux de Constantinople (1), qui présentent la même technique que les plats des VII^e-VIII^e siècles découverts dans le sud de la Russie.

Les découvertes modernes de trésors, restes des présents d'orfèvrerie de la cour byzantine aux cours barbares de la Russie méridionale (2), montrent l'activité des orfèvres de Constantinople au VIII^e siècle. Charlemagne accepta, lui aussi, des dons des basileis, sans que le détail nous en soit connu (3).

C'est, à notre avis, un cadeau analogue qui parviendra à Charles le Chauve : le merveilleux canthare antique en sardonix (4), sculpté d'attributs bachiques (5) et supporté par une monture byzantine (6). Il l'offrit à la basilique de Saint-Denis (pl. XI, 1). La monture, aujourd'hui perdue, recevra de Suger, au XII^e siècle, l'inscription : *Hoc vas, Christe, tibi mente dicavit tertius in Francos regmine Karolus* (7). La patène de serpentine (8) a conservé heureusement sa monture : elle est en or et décorée de perles, séparées entre elles par des fleurs, feuilles, rais de cœur, formées des grenats en table, cloisonnés en or (pl. XIII, 4). Les pierres sont des saphirs, des émeraudes, des améthystes, une opale, des perles et non de la verrerie cloisonnée. On distingue des rais de cœur sur la gravure du pied du calice.

Nous serions tentés de voir des cadeaux de la cour de Byzance à quelque souverain carolingien dans des objets réutilisés comme cadeaux au X^e siècle. En 927, le

(1) Le beau vase niellé, avec couvercle (reliquaire de la tête de saint Sébastien), aux Quatre-saints-couronnés (auj. Vatican) porte sur le pied l'inscription du donateur, le pape Honorius IV (827-844). Au fond du vase, on lit : *Anatole* (W. F. VOLBACH, *Reliquie e Reliquiari orientali in Roma*, dans *Boll. d'Arte*, XXX, 1936, p. 344 et fig. 4-5; MAIZULEVITCH, *ouv. cit.*, pl. IV et CXV).

(2) Cf. bibliogr., *supra* ; trésor de Didier.

(3) EBERSOLT, *Arts sompt. Byz.*, 1923, p. 56.

(4) Vase dit « Coupe des Ptolémées ». Date : I^{er} ou II^e siècle après J.-C., ou peut-être époque hellénistique. Voy. H. CONWAY, *The abbey of Saint-Denis and its ancient treasures*, dans *Archæologia*, LXVI, 1914, p. 120.

(5) Vase aujourd'hui sans sa monture au Cabinet des Médailles. Description complète par E. BABELON, *Catal. camées antiques et modernes Bibl. Nat.*, 1897, p. 201; atlas, pl. XLIII, fig. 368.

(6) CONWAY (p. 119) attribue toute la monture à Suger. Mais BABELON (*Catal. cit.*, p. 205) dit : « sa monture qui n'existe plus aujourd'hui et dans laquelle on doit, vraisemblablement, reconnaître un travail byzantin du IX^e siècle. »

(7) Comme le dit CONWAY p. 119, il s'agit bien, quoiqu'on en ait douté, de Charles le Chauve, car SUGER, dans son ouvrage sur Saint-Denis (p. 202), l'appelle ainsi à propos de son tombeau.

(8) Mus. du Louvre. MOLINIER, *L'orfèvrerie rel. et civ.*, I, p. 89, fig. (qui la croit de monture carolingienne).

capétien Hugues le Grand demande la main de la sœur du roi Aethelstan (1). Or Adalolf, envoyé d'Hugues, offre à la cour d'Outre-Manche un vase en onyx avec scènes de moissons et vendanges et une épée de Constantin « le Grand » portant le nom du « possesseur » (2). On doit se demander s'il ne s'agit pas plutôt du nom du donateur — usage de la cour byzantine (3) — et si celui-ci n'est pas soit Constantin VI, qui avait été fiancé en 781 à une fille de Charlemagne, Rotrude († 810) (4), soit Constantin VII Porphyrogénète (913-959) qui régnait à Constantinople au moment de l'ambassade envoyée par Hugues à la cour d'Aethelstan (5).

Quant au vase en onyx, on ne peut affirmer qu'il était antique. De sa description sommaire on pourrait retenir ce caractère de réalisme, qui est précisément, d'après les auteurs, celui du style des vases d'argenterie de l'époque de Justinien (6). Mais l'effort de longue durée — des mois et des mois — nécessaire pour achever un tel travail de polissage permet de soupçonner un chef-d'œuvre analogue à la coupe des Ptolémées, et de même époque, offert par un basileus : c'est le cas, probablement, du vase d'onyx offert par Romain I^{er} Lecapène, associé de Constan-

(1) Il s'agit non d'Hugues d'Arles, roi d'Italie (voir plus loin : autre vase d'onyx), mais d'Hugues le Grand, bien qu'il soit qualifié dans le texte de Guillaume de Malmesbury (n. suiv.) de : *Hugo rex Francorum*. — Cette Ethilde ou Eathild était la fille d'Edouard I^{er} l'Ancien, la sœur du roi des Anglo-Saxons Aethelstan, la sœur d'Ogive, femme de Charles le Simple, etc. Voy., outre le contexte de Guil. de M., *FLODOARD, Ann.*, a. 926, *in fine*. Cf. W. G. SEARLE, *Anglo-Saxons bishops, Kings and nobles*, 1899, p. 346; Ph. LAUER, *Robert I^{er} et Raoul de Bourg*, 1910, p. 45.

(2) WILLELMI, *Gestis regum Angliæ*, lib. II, c. 135, dans *Mon. Germ. Scr.*, X, p. 460 : *Princeps huiusce legationis fuit Adulfus, filius Baldewini comitis Flandriæ, ex filia regis Edwardi Ethelswitha. Is cum in conventu procerum apud Abbandunam proci postulata exposuisset, protulit munera etc., vas quoddam ex onichino, ita subtili caelatoris arte sculptum, ut vere fluctuare segetes, vere germinare vites, vere moveri hominum imagines viderentur; ita lucidum et politum, ut vice speculi vultus intuentium æmularetur; ensem Constantini magni, in quo litteris aureis nomen antiqui possessoris legebatur.*

(3) Sur le tissu à bordures d'or et historié, offert par le basileus Michel III (842-867) au pape Nicolas I^{er}, on lisait en grandes lettres le nom du donateur. *Lib. Pont.*, éd. Duchesne, II, p. 154. Parmi les dons, cités plus haut, de Tibère II à Chilpéric (Greg. Tur. *Hist. Fr.* VI, 2) : *missurium... ab una parte iconam imperatoris pictam, et scriptum in circulo : TIBERII CONSTANTIINI PERPETUI AGUSTII*

(4) Annales Lorsch : *Mon. Germ. Scr.*, I, p. 32 et XVI, p. 497; Eginhard 19, éd. Halphen, p. 60.

(5) L'épée personnelle de Constantin VII Porphyrogénète (913-959) était précisément « en or », en tout ou en partie. *Cer.*, I, (10), p. 80 R, p. 72, Vogt; I, 46 (37), p. 188 R, p. 176, Vogt.

(6) CORIPPUS, *De laud. Justinii minoris*, III, v. 111 sq., p. 190, cité par Ch. DIEHL, *Justinien*, 1901, p. 93 et par EBERSOLT, *Arts sompt. Byz.*, 1923, p. 31 : service de table de la cour sur lequel étaient représentés les épisodes du règne.

tin VII, à Hugues d'Arles, roi d'Italie, son allié contre les Lombards en 935 (1).

Plus tard, à la fin du x^e siècle, une ville du Hanovre, Hildesheim, dépourvue pourtant de tout souvenir romain, deviendra le centre d'une véritable petite Renaissance du modelage et de la fonte (2), grâce à l'ardeur de son évêque saint Bernward (993-1022). Or les monuments de cette époque, s'ils témoignent du profond abaissement des formes artistiques (3) ou empruntent celles-ci aux monuments de Rome (4), s'inspirent peut-être aussi, au point de vue technique, des *vases byzantins*. Certes la technique de la toreutique était une tradition carolingienne. Mais les modèles venaient de plus loin. Dans un passage jusqu'ici peu remarqué (5), le biographe de Bernward, Thangmar, nous dit comment, dès 993, le jeune prélat, qui allait déve-

(1) Devenu son allié contre les Lombards en 935 (RUNCIMAN, *The emperor Romanus Lecapenus*, 1929, p. 193), Romain I^{er} Lecapène (919-944) envoie à Hugues d'Arles, roi d'Italie (cour. 926), et à ses vassaux, évêques, etc., des cadeaux, entre autres, un calice d'onyx. *CONSTANTIIN PORPHYROG. De cerem.*, II, 44 (p. 661, Bonn; liste des cadeaux). — Le calice en onyx au nom de « Romain, souverain orthodoxe » (un des quatre empereurs de ce nom) au Trésor de S. Marco à Venise est du x^e ou xi^e siècle. Le bord est entouré d'un bandeau d'or et d'émaux cloisonnés représentant des bustes de saints (EBERSOLT, *Arts sompt. Byz.*, 1923, fig. 27).

(2) Le fameux trésor d'argenterie d'Hildesheim (cf. *supra* : DIDIER) ne doit pas être mis en relation avec l'activité d'orfèvre de Bernward et ses modèles : les circonstances de la découverte du Galgenberg, en 1868 (PERNICE et WINTER, *ouv. cit.*, p. 2 sq.) se prêtent mal à un rapprochement.

(3) Portes de bronze du dôme, achevées en 1015; on note : absence de perspective, monstrosité du nu, mauvais groupement des figures, et surtout leurs proportions invraisemblables. Dans l'« Adoration des Mages », les Rois ont huit têtes de hauteur. (KRAUS, *Gesch. christl. Kunst*, II, 1, 1897, fig. 153; E. PANOFKY, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrh.*, 1924, II, pl. III-V; cf. I, p. 74).

(4) Dans ces portes, colonnes surmontées d'arcs et de frontons. — De même, le modèle général de la colonne historiée, en bronze, de saint Bernward, autre monument de la petite ville (A. MICHEL, *Hist. de l'Art*, I, 2, fig. 454; KRAUS, fig. 152; Oskar DÖRING, *Goslar und Hildesheim*, 1926, p. 118 (cf. p. 142), fig. 71-74), n'est pas une survivance d'un lointain passé. Elle est inspirée des souvenirs personnels du prélat. Elle est de 1022, dernière année de sa vie. Il avait pu voir les colonnes triomphales de la Ville Éternelle dès l'an 1000 (THANGMAR, *Vita*, citée *infra*, *Mon. cit.*, p. 767), époque où il était allé rejoindre Othon.

Sur la porte de la cathédrale de Gnesen (Gniezno, près Poznan), deuxième moitié du xii^e siècle, dans les rinceaux du cadre, qui contrastent avec les panneaux, on trouve même le nu, traité sans trop d'inélégance : petits personnages sonnant de la trompe ou tirant de l'arc; centaures, lions bondissants au milieu de rinceaux — (Ad. GOLDSCHMIDT, *Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen* (Die frühmittelalterl. Bronzetüren, II, 1932, pl. LXXII et LXXVI; cf. pl. CI : pygmées et grues). Pour les centaures, on comparera ceux de la porte sud du dôme d'Augsbourg, au dessin lourd, au relief trop rond. Ad. GOLDSCHMIDT, *Die deutschen Bronzetüren d. früher Mittelalters* (Die frühmitt. Br., I), 1926, pl. LXXIV et LXXXII.

Sur le caractère de l'« antique » étudié par l'art othonien, voir Hans Jantzen, dans *Festschrift Heinrich Wölfflin*, 1935, p. 97-98.

(5) J. LABARIE (*Hist. art. ind.*, I, p. 147) le cite sans le commenter.

lopper l'orfèvrerie dans son nouvel évêché, se rendait à la cour et y examinait les vases d'Écosse et d'outre-mer (1), envoyés comme cadeaux à Othon III, fils de cette Théophano, élevée au palais de Nicéphore II Phocas (2). Dans ceux d'outre-mer, il faut voir probablement des œuvres byzantines, analogues à celles qui parvenaient sans doute en Occident à l'époque de Théodulf (3).

Au temps même du voyage de Théodulf dans la Francia du Sud, le culte des images était, depuis peu, restauré à Byzance (4). Pendant la seconde période de ce drame, plusieurs années après, l'empereur iconoclaste Théophile (829-842) s'intéressera tout spécialement à l'art des métaux et fera exécuter les pièces remarquables connues notamment par le *Livre des Cérémonies* (5) et travaillées au marteau (σφυρῆλατοι). Mais pour l'orfèvrerie de table, les textes ne nous font connaître que celle du x^e siècle (6).

Cette plastique imitait-elle les anciens ? Pour nous le dire, il y a mieux que les textes (7). Au Musée de l'Ermitage, un vase d'argent représente, avec d'autres dieux,

(1) THANGMARUS, *Vita Bernwardi ep.*, 6, s. a. 993 = *Mon. Germ., Scr.*, IV, p. 760 : ...adeo ut ex transmarinis et ex schotticis vasis, quae regali (Othon III reçut la cour impériale en 996; Théophano, régente, était morte en 991) maiestati singulari dono deferbantur... — Le terme *transmarinis* peut s'appliquer à la Méditerranée, comme on le voit par un texte sous Charlemagne : *nuper Venetici de transmarinis partibus omnes orientalium divitias advectassent*, etc. (*Mon. Germ., Scr.*, II, 760, cité par DOPSCH, *Wirtsch. Karol.*, II, 2^e éd., p. 148). Cependant, au VIII^e siècle, l'expression « *transmarini monachi* » était employée pour Anglo-Saxons et Irlandais par opposition (*autem*) à « Itali, Galli, Graeci » par Theodemar (et non Paul Diacre), abbé du Mont Cassin (vers 787-797), lettre à Charlemagne : *Mon. Germ., Epist.*, IV, p. 512-513, ep. 13.

(2) Dès le règne d'Othon I^{er}, ce projet de mariage avait été l'occasion de l'apport, par les ambassadeurs du basileus, de cadeaux. Texte de l'a. 967, cité par K. UHLIRZ, *Ueber die Herkunft der Theophanu*, dans *Byz. Z.*, IV, 1895, p. 468-469, note : *Domno imperatore (= Othon I^{er}) in Italia commorante legati Nichophori Grecorum imperatoris Ravennae ad eum venerunt, honorifica secum munera ferentes etc.* Cf. H. MORITZ, *Die Herkunft der Theophanu der Gemahlin des Kaisers Otto II* : *Byz. Z.*, 1939, p. 387 : ce serait la fille de Constantin VII Porphyrogénète.

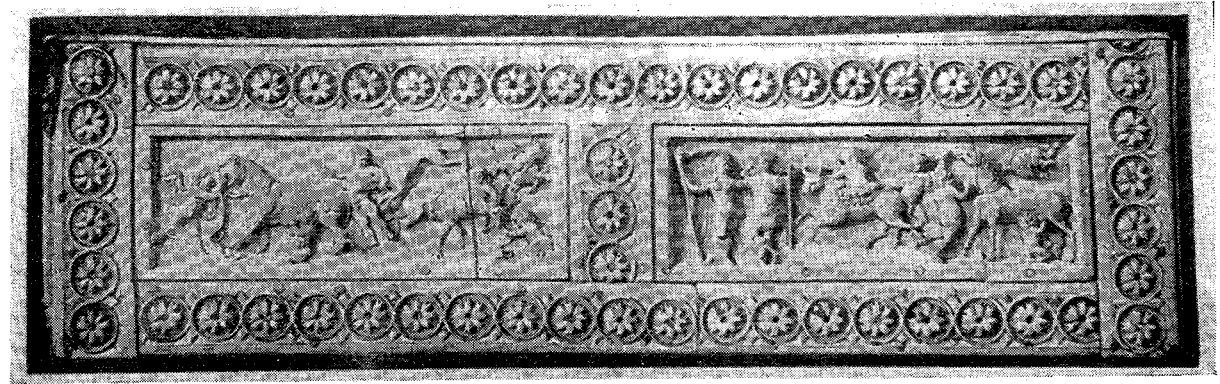
(3) Vingt-cinq ans auparavant, en 968, Liudprand, quittant Byzance, déclare là-bas que les pièces de pourpre dont on prétend lui interdire l'exportation, les marins de Venise et d'Amalfi les apportent déjà en Occident : LIUDPRAND, *Legatio* 55, dans *Mon. Germ., Scr.*, III, p. 359 : *a Veneticis et Amelfitanis institoribus*...

(4) L'impératrice Irène (780-802) avait fait cette restauration. Le concile de Nicée, en 787, avait condamné les ennemis des images.

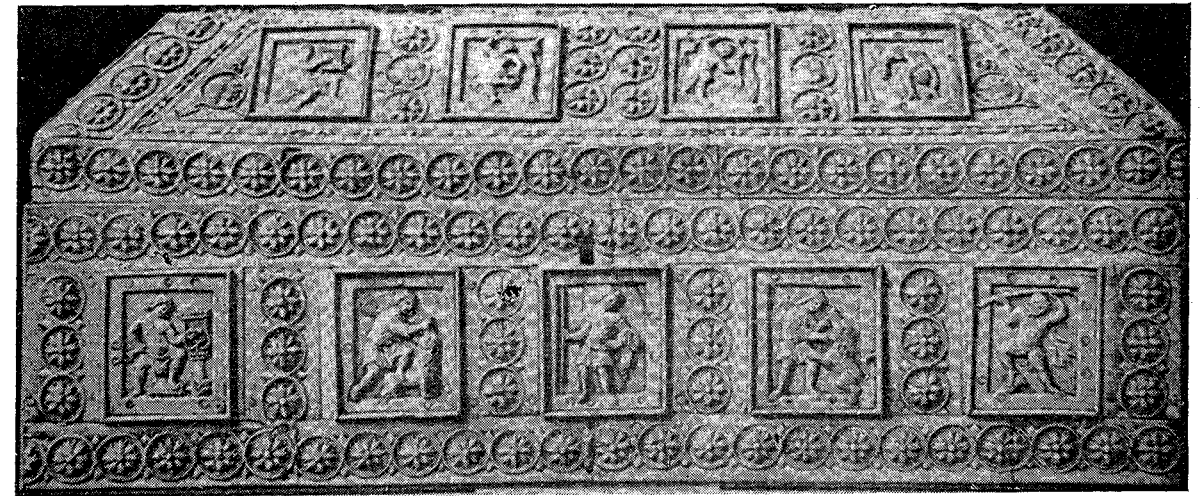
(5) LABARIE, II, p. 26 sq. avec référ. aux textes de Liudprand et de Constantin VII, *Cér.*

(6) EBERSOLT, *Arts sompt.*, p. 15, n. 3 et p. 68-69, d'après le *Livre des Cér.* et Liudprand; LABARIE, II, p. 37.

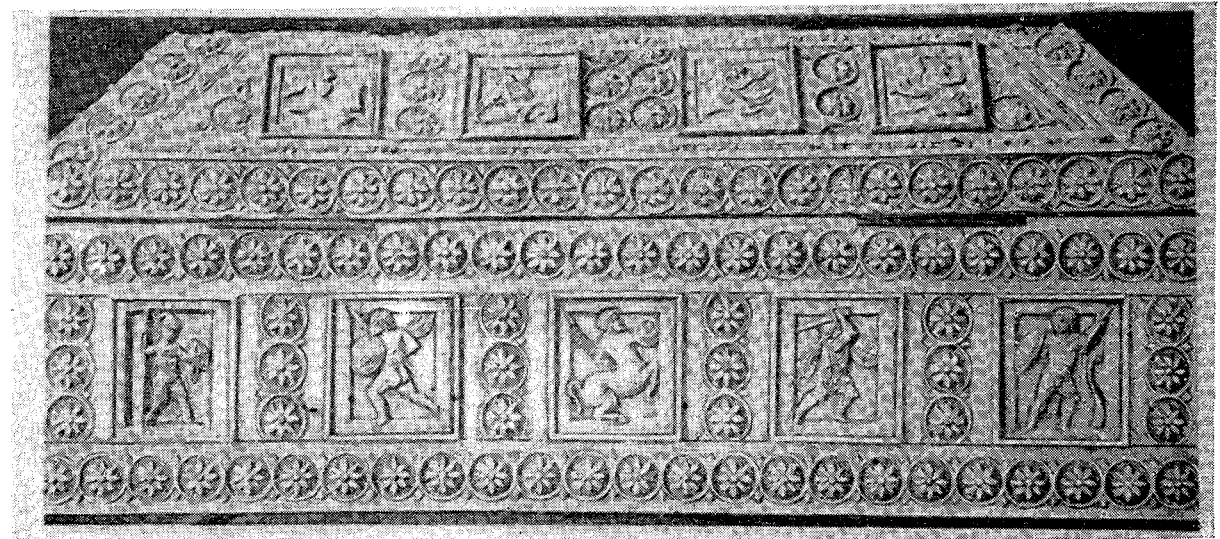
(7) Pour les patènes du cycle de David dites de Kérynia et qu'il tient pour fausses (*supra*), Mgr. Wilpert a donné les raisons de composition, de symbolisme, de costumes et de gestes pour lesquelles elles ne pourraient pas davantage, à l'en croire, être consi-



1. CASSETTE BYZANTINE EN IVOIRE AU VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (d'après Goldschmidt).



2. CASSETTE BYZANTINE EN IVOIRE AU MUSEO NAZIONALE DE FLORENCE (d'après Goldschmidt).



3. CASSETTE BYZANTINE EN IVOIRE AU MUSEO NAZIONALE DE FLORENCE (d'après Goldschmidt).

Hercule dans la pose de l'Hercule Farnèse. Or il est daté du début du VII^e siècle d'après les deux estampilles de l'empereur Héraclius (1). Dans le trésor de la cathédrale de Padoue, on voit l'encrier en argent du « calligraphe Léon » (inscr.), sans doute un de ces scribes qui nous ont transmis une partie de l'héritage hellénique (pl. XII, 2-5). Apollon, Arès, Eros et une divinité nue décorent le pourtour; une tête de Gorgone, le couvercle (2). On a montré les relations de style évidentes entre cette pièce d'orfèvrerie et les ivoires byzantins (3).

Le thème des Travaux d'Hercule traité sur le vase byzantin en métal de Théodulf, nous allons le retrouver dans ces plaquettes d'ivoire des petits coffrets expédiés par Byzance; dans ces ivoires byzantins que l'on doit reconnaître, croyons-nous, sur la chaire de saint Pierre.

III

Les modèles en ivoire byzantins et les thèmes antiques.

La célèbre chaire de saint Pierre (probablement byzantine), si rarement visible, a pu être étudiée en 1867 par De Rossi (4). Les parties les moins anciennes, faites en bois d'acacia, sont ornées de plaques d'ivoire à reliefs — avec animaux, centaures, hommes. — Elles forment tout l'intérieur de la chaire, qui constitue une véritable « sedia » de style byzantin. Ces plaques sont de l'époque; sur la partie centrale, on voit le buste d'un empereur « carolingien ». Sur le châssis antérieur, des plaques d'ivoire, appliquées après coup, figurent les *Travaux d'Hercule*. De Rossi les a crues antiques; mais elles sont peut-être également byzantines (5).

L'imitation de l'art païen ne fait aucun doute pour la série de reliefs d'ivoire qui ornent de petites cassettes en ivoire : pl. XIV, 1-3; XIII, 3. Ils sont l'œuvre

dérivées comme des copies tardives du IX^e ou X^e siècle, date qui expliquerait des inexactitudes, mais non de graves erreurs (WILPERT, dans *Riv. arch. crist.*, 1927, p. 341-342).

(1) MAIZULEVICH, *Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*, 1929, pl. IX.

(2) Padoue, Trésor du Dôme; inscr.; IX^e siècle ?; P. TOESCA, dans l'*Arte*, 1906, p. 35 sq. et pl. : couvercle avec tête de Gorgone ailée; tour décoré de quatre figures séparées par des couples de serpents enroulés à tête de chiens; Apollon nu; autre figure assise et nue, couverte d'un voile léger sur les jambes, une écharpe au-dessus de la tête; Arès nu, assis, tient une épée courte et un bouclier rond; Éros lui présente un casque.

(3) *Ibid.*

(4) DE ROSSI, dans *Bull. arch. crist.*, 1867, p. 47 (sans dessins).

(5) On comparera la chaire en ivoire à sujets chrétiens dite de l'évêque de Ravenne Maximien (546-553) (Ravenne, cathédrale, sacristie). Elle serait d'origine syrienne, ou, selon un critique (E. BALDWIN SMITH, dans *Amer. J. Arch.*, XXI, 1917, p. 22-37 et fig.), alexandrine.

de simples copistes orientaux, qui ne créent pas les thèmes mythologiques, mais ramènent à l'échelle de leurs coffrets les modèles empruntés à de vieux monuments (1), probablement à des pièces d'argenterie conservées dans le trésor des basileis (2). La question est de savoir si ces objets à sujets païens sont seulement de la renaissance de l'humanisme, sous la dynastie macédonienne (x^e-xii^e siècle) (3); ou bien si certains datent déjà de la première phase de la période iconoclaste, au viii^e siècle (4). Après les avoir crus longtemps du v^e siècle, on a tendance aujourd'hui à rajeunir ces coffrets en les plaçant au x^e ou xi^e siècle, c'est-à-dire à l'époque, dit M. Louis Bréhier, « où l'impératrice Eudokia, élève de Psellos, dédiait à son mari un ouvrage intitulé *Ionía*, où elle avait rassemblé les généalogies et les métamorphoses des dieux... ». Malheureusement, comme d'autres critiques l'ont prouvé, l'*Ionía* est une œuvre de la Renaissance (5), où l'on rencontre même le nom de Cyriaque d'Ancône; et l'on ne peut s'appuyer sur cet ouvrage pour montrer le prestige de l'antiquité profane à la cour d'Eudokia Makrembolitissa, épouse de Constantin Dukas (1059-1067) et autres. Cette question chronologique n'est pas sans intérêt pour l'origine du vase de Théodulf, amené peut-être, tout comme les cuirs de Cordoue dont parle le prélat, par des marchands arabes (6).

(1) On les trouvera réunis par Ad. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Byz. Elfenbeinsk.*, I, *Kästen*, 1930, p. 29 sq. et pl. XVI sq. — Pour la date, voir une note suiv. — Le premier, GRAEVEN a montré (*Jahrb. pr. Ks.*, XVIII, 1897, p. 3 sq.) que ces reliefs d'ivoire témoignent d'une véritable renaissance byzantine. South-Kensington : Europe, joueur de lyre, centaures et danseuses; Graeven cite les prototypes classiques. Sur quatre coffrets (Cluny, coffret profane de Florence, Leningrad, Veroli), on voit des effigies monétaires de profil inspirées des monnaies d'Antiochus Soter († 261 avant J.-C. = BABELON, *Catal. mon. gr.*, *Bibl. Nat. Rois de Syrie*, pl. IV et V). Principaux sujets : Europe sur le Taureau, Ganymède et l'Aigle, Chiron et Achille, centaures, amours jouant, Bacchus étendu sur son char, *Hercule et ses travaux* : ces derniers, traités comme des combats de l'amphithéâtre ou du cirque (comparez ci-dessus, p. 105, note 3, le vase de la collection Demaisou à Reims, où Hercule, identifié par des inscriptions, est travesti en gladiateur). Le coffret de Florence avec centaures, terrassés ou jouant de la flûte, dauphins, faunes dansant, amour (L. BRÉHIER, *Sc. et arts mineurs byz.*, 1936, pl. XXXVI). Les nus sont conformes au canon grec.

(2) Supposition de H. GRAEVEN, *art. cit.*

(3) L. BRÉHIER leur assigne cette date : *Gaz. B.-A.*, 1931, I, p. 278; — *Sc. et arts mineurs byz.*, 1936, *passim*. GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, qui fixaient la fabrication de ces coffrets de la fin du x^e à la fin du xiii^e siècle (*Byzantin. Elfenbeinsk.*, I, 1930), les placent maintenant (II, 1934) du début du x^e au xi^e siècle.

(4) Cf. Ch. DIEHL, *Man.*, 2^e éd., I, p. 373-374.

(5) Démontré par Paul PULCH, *De Eudoxiae quod fertur Violario*, Argentorate, 1880, p. 97. Cf. Ch. JORET, *D'Anse de Villoison*, 1906, p. 196.

(6) Au début du ix^e siècle, ces marchandises dont parle Théodulf — cristaux, perles, cuirs de Cordoue, ivoire des Indes, figures de griffons d'Asie — étaient certainement importées à Arles par les marchands arabes. E. SABBE, *Imp. des tissus orientaux*, in *Rev.*

IV

La tradition classique dans les ivoires carolingiens.

Certaines formes classiques se retrouvent dans les ivoires carolingiens, à une époque où — davantage que l'orfèvrerie antique, trop susceptible d'être fondue — les modèles du Bas-Empire étaient nombreux dans les trésors des églises (1). Beaucoup d'ivoires carolingiens, fabriqués comme plats de reliures (2), présentent des figurations allégoriques. L'*Océan*, un vieillard au buste nu, couronné de roseaux, tenant la corne d'abondance et accoudé sur l'urne renversée, comme dans le fameux sacramentaire de Drogon (3), sur l'ivoire de Bamberg, aujourd'hui à Munich (4); ou bien

belge philol., 1935, 2, p. 840-841. Il n'est pas exclu que l'évêque Théodulf n'ait reçu directement de Byzance quelques vases grecs, comme cet évêque de Cologne qui légua *scutellam grecam* à Saint-Pantaléon. RUOIGER, *Vita Brunonis*, c. 49 (*Mon. Germ., Scr.*, IV, p. 274, l. 19) : *testamentum... Brunonis archiepiscopi* († a. 965).

(1) Voyez la fin d'une note ci-après : deux ivoires de Bamberg (auj. à Munich) : l'un du v^e siècle, l'autre de l'époque carolingienne.

(2) Em. LESNE, *Hist. propr. eccl.*, IV ; *les livres*, 1938, p. 7 sq.

(3) Dieu du fleuve Jourdain accroupi et appuyé sur son urne (Paris, B. N., lat. 9428; le ms. avant 855; exposé au Cab. des Méd., iv. de la reliure, plat recto, en haut; L. WEBER, *Einbanddecken*, pl. I; GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinsk.*, I, 1914, pl. XXX).

(4) Ivoire de Bamberg (auj. Munich, Staats-Bibl., lat. 4452; ms. offert par l'empereur Henri II au Dôme de Bamberg; GOLDSCHMIDT, I, pl. XX; bibliogr. p. 25 sq., où il faut lire : SWARZENSKI, *Jahrb. pr. Kunsts.*, XXIII, 1902) : Terre, Océan, Soleil et Lune antiques. — Pour la Terre et l'Océan, voy. aussi *ibid.*, I, n° 78, 83, 85, 88, 100).

Comparer au Musée de Munich un ivoire provenant également de Bamberg. Ici les sujets des fig. ne sont pas classiques (Résurrection et Ascension), mais bien les formes elles-mêmes, calquées sur les reliefs des quatre premiers siècles de notre ère. Comme sur les sarcophages, le Christ tient le *volumen*; un des gardes du Sépulcre porte une chlamyde nouée sur l'épaule. Le Sépulcre — rotonde élevée sur une base carrée — rappelle ces tombeaux gallo-romains, comme le mausolée de Saint-Rémy de Provence, dont il faut rechercher, croyons-nous, le prototype dans l'Alexandrie lagide et romaine (J. COLIN, *Antiq. Rhén.*, p. 211, 214-215) ou plutôt dans la Syrie hellénistique (mon. cubique à couverture pyramidale à Hermel, 40 km N. Baalbeck; cf. P. PERDRIZET, dans *Syria*, 1938, p. 47 sq. et pl. XI; sur ce type archit. en Syrie : CUMONT, *Et. Syr.*, 1917, p. 212 et suiv.), mais dont la forme se prolongea dans l'Orient chrétien et musulman. — Le Sépulcre contient deux niches, dont l'une abrite une statue de philosophe noblement drapé (toge ?). Influence des sarcoph. : proportion des fig. aux formes trapues. Date : jadis ép. pré romane (MÜNIZ, *J. des Sav.*, 1888, p. 171-172); aujourd'hui : début v^e siècle (*Katal. Bayer. Nationalmus.*, Bd. 13 : *Bildwerke des Bayer. Nationalmus.* 4. Abt. : *Bildw. in Elfenbein...*, par Rudolf BERLINER, 1926, p. 1-3 et pl. I, avec bibl. : vers 400; — L. BRÉHIER, *Sc. et arts min. byz.*, 1936, pl. XXIII et p. 70; — W. KÖHLER, *Kar. Min.* I, 2, fig. 16 : vers 400; — E. MALE, *Art XII^e siècle*, 4^e éd., fig. 71, p. 84, pas de date. — Encore au ix^e siècle, même forme de tombeau dans miniature du Sacramentaire de Drogon (avant 855) :

chevauchant un dauphin et tenant une rame (1). La *Terre*, une femme qui allaite deux enfants (2), ou qui tient une corne d'abondance, un serpent enroulé sur le bras (3). En haut des Crucifixions, on voit deux médaillons; dans l'un, le *Soleil* au nimbe radié, traîné par son quadrigé, tient une torche à la main; dans l'autre, la *Lune* dans son char à bœufs (4). Ailleurs, la louve, la tête tournée vers ses nourrissons, allaite Romulus et Rémus, au pied de Jésus en Croix (5). Tous ces motifs, imités des vieux ivoires alexandrins (et non des byzantins) (6), mais sans doute à travers une succession d'intermédiaires qui nous échappent (7), prouvent moins une véritable étude des reliefs gréco-romains qu'une persistance presque ininterrompue de la tradition.

Jean COLIN.

Paris, B. N., lat. 9428 : BOINET, *Min. car.*, pl. XC, a; L. WEBER, *Einbanddecken...*, pl. XII; MALE, *Art XII^e siècle*, fig. 73. — Sur cette partie intérieure du saint Sépulcre (le tombeau proprement dit) voir A. GRABAR, *Martyrium*, 1947.

(1) Paris, B. N., lat. 9383; prov. Metz; IX-X^e siècle; ivoire de la reliure, plat recto; GOLDSCHMIDT, I, pl. 35, n° 83; = A. MICHEL, I, fig. 445; Van MARLE, *Art. prof.*, II, fig. 311; en haut, au-dessus de la croix, bustes du Soleil et de la Lune; en bas, l'Océan, sur une bête marine, porte la rame; la Terre (cf. E. SIRONG, *J. R. S.*, 1937, p. 114 sq. et pl. 10), avec deux enfants, tient une corne d'abondance (même sujet : Londres, Victoria a. Albert Mus.; G., *ibid.*, pl. 36, n° 85 et pl. XXXVII, n° 88 : mêmes dates).

(2) Ivoires cités note précédente. — Mme Eug. SIRONG (*Terra Mater or Italia* ? dans *J. R. S.*, 1937, p. 114 sq.) a étudié ce thème — à côté de l'iv., 9383 précité et de la miniature 1141 citée plus loin — dans les modèles antiques : mosaïques, reliefs de cuirasses, sarc., camée de Vienne (pl. IV, VII, IX, etc.).

(3) Ivoire de Bamberg, aujourd'hui Munich 4452, cité *supra*.

(4) *Ibidem*.

(5) Diptyque du monastère de Rambona; vers 898; ivoire; Mus. chrét. Vatican; VENIURI, II, p. 175, fig.; J. CARCOPINO, *Louve Capitoile*, pl. III et p. 13-14.

(6) Je me le demande. — Cf. les notes précédentes sur le vase de Théodulf.

(7) Cf. l'ivoire précité de Bamberg, v^e siècle.

LES GROTTES DE JONAS ET LES PEINTURES MURALES DE LEUR CHAPELLE par Marc Thibout.

Situées sur la commune de Saint-Pierre-Colamine, à quelque 30 kilomètres au sud-ouest de Clermont-Ferrand, non loin de Besse-en-Chandesse, les grottes de Jonas (1) ponctuent le flanc d'un massif montagneux formé d'un amas de scories basaltiques remontant à l'ère tertiaire et plus précisément à l'époque miocène (pl. XV, 1). Ces scories, de consistance bulleuse, très légères et faciles à entamer, constituaient un terrain géologique particulièrement favorable à la création de grottes destinées à l'habitat (2).

On a volontiers attribué aux grottes de Jonas une origine gauloise; rien ne permet de le démentir ni de l'affirmer, mais il est certain qu'elles ont été aménagées au moyen âge.

Au début du XIII^e siècle, elles dépendaient d'un fief appartenant à Dalmas de Jonas, qui, en 1223, entra dans l'ordre des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem et donna aux chanoines réguliers du monastère de Chantoin, à Clermont, la chapelle de Jonas et les maisons situées devant la porte de ladite chapelle ainsi que divers terrains (3). En 1633 les Carmes déchaussés remplacèrent à l'abbaye de Chantoin les chanoines réguliers et héritèrent des droits de ceux-ci sur la chapelle de Jonas pour les conserver ensuite jusqu'à la Révolution. Le reste du fief, après être passé de la maison de Jonas dans celle de Montal-Nozières, appartenait en 1789 à François-Joseph de Montal-Nozières de Cotteuge, prévôt et chanoine-comte du chapitre de Brioude (4). Depuis lors, l'ensemble des grottes est devenu le bien propre des habitants du petit hameau de Jonas construit au pied de la montagne.

(1) On trouve également dans les anciens textes l'orthographe Jaunac et Jaunnat.

(2) Il faut également signaler en Auvergne des grottes artificielles aux environs de Saint-Nectaire, de Murols et de la Bourboule. Voir LÉON CHABORY, *Notice sur les grottes et les dolmens de Jonas et de Saint-Nectaire et sur les grottes de Boissière et de Rajat*, Mont-Dore, 1879; ÉLIE JALOUSIRE, *Les grottes de Jonas et leur église* dans *Bull. hist. et scient. de l'Auvergne*, juillet-août, 1898, p. 187 et docteur G. CHARVILLAT, dans *Bull. soc. préhist. fr.*, 1919, p. 119 et 122.

(3) Arch. du Puy-de-Dôme. *Fonds des Carmes déchaussés*, I, 1 et 2, publiées par JALOUSIRE, *ouv. cit.*, p. 191.

(4) TARDIEU, *Dictionnaire historique du Puy-de-Dôme* et JALOUSIRE, *ouv. cit.*, p. 199.

On a dénombré à 57 les ouvertures des grottes. La plupart de celles-ci correspondent maintenant à de simples excavations, car beaucoup ont été en partie ruinées par des éboulements qui n'ont laissé subsister que le fond des anciennes chambres. Deux de ces grottes, plus importantes que les autres, sont cependant mieux conservées, l'une constituant un logement à deux étages, l'autre la chapelle qui servait aux habitants de ce village-refuge.

Le château, comme l'appellent encore les gens du pays, suivant en cela une tradition ancienne, est desservi par un escalier à vis taillé à même la roche et dont les marches tournent autour d'une colonne centrale. Cet escalier, haut de 12 mètres, aboutit au premier étage tandis qu'une deuxième volée, également creusée dans le roc mais dépourvue de colonne centrale, dessert le second étage, situé 7 mètres environ au-dessus du premier. Dans les différentes salles certains détails d'installation méritent d'être signalés : une cheminée, un évier avec écoulement intérieur de l'eau, des anfractuosités creusées dans les murailles et destinées à servir d'étagères, des cavités correspondant probablement à des silos ou à des magasins de vivres; la présence jadis d'un four et de latrines est également vraisemblable, et l'une des pièces devait tenir lieu de pigeonnier, comme tendent à le prouver les nombreuses alvéoles qui en tapissent la paroi (1).

La chapelle, orientée au maximum des possibilités laissées par la montagne, présente un plan très irrégulier : le vaisseau principal est flanqué au sud de deux chambres rectangulaires taillées dans la profondeur du rocher et non contiguës entre elles (fig. 1). Dans l'une de ces chambres a été ménagé, à même la pierre, un banc grossier qui suit le pourtour de la muraille; dans l'autre, le sol accuse sur la moitié de la surface une différence de niveau très marquée. Une troisième pièce, sans doute une sacristie, termine la chapelle vers l'ouest; à l'entrée de cette pièce, une feuillure, indiquant la présence d'une porte à un moment donné, est encore nettement visible. Enfin au nord, un bas côté très étroit accompagne le vaisseau principal; il communiquait jadis avec lui par six arcades en plein cintre plus ou moins régulières, soutenues par des colonnes. Celles-ci ont disparu antérieurement à 1879,

(1) M. Adrien BLANCHET, dans son étude sur *les souterrains-refuges de la France*, Paris, 1923, a fait mention des grottes de Jonas et il a signalé notamment (p. 122, 127 et 290) des silos servant à la conservation des vivres dans diverses grottes de la Dordogne; mais des analogies certaines existent aussi entre l'aménagement des grottes de Jonas et celui des grottes-fortresses de Syrie, entre autres la présence de silos aux Caves de Tyron, dans le Liban, à la hauteur de Saïda. (Paul DESCHAMPS, *La défense du royaume de Jérusalem*, Paris, 1939, p. 219-222). Il ne faut voir là, pensons-nous, aucune relation d'influences mais constater qu'aux élémentaires besoins de la vie courante, placés dans des conditions analogues, les hommes y ont fait face de la même manière. Comme à Jonas, des éboulements se sont produits dans les grottes-fortresses de Syrie.

exception faite des deux extrêmes encore en place (1). A la façon nettement tranchée dont se termine la retombée des arcs maintenant sans supports et dépourvus de

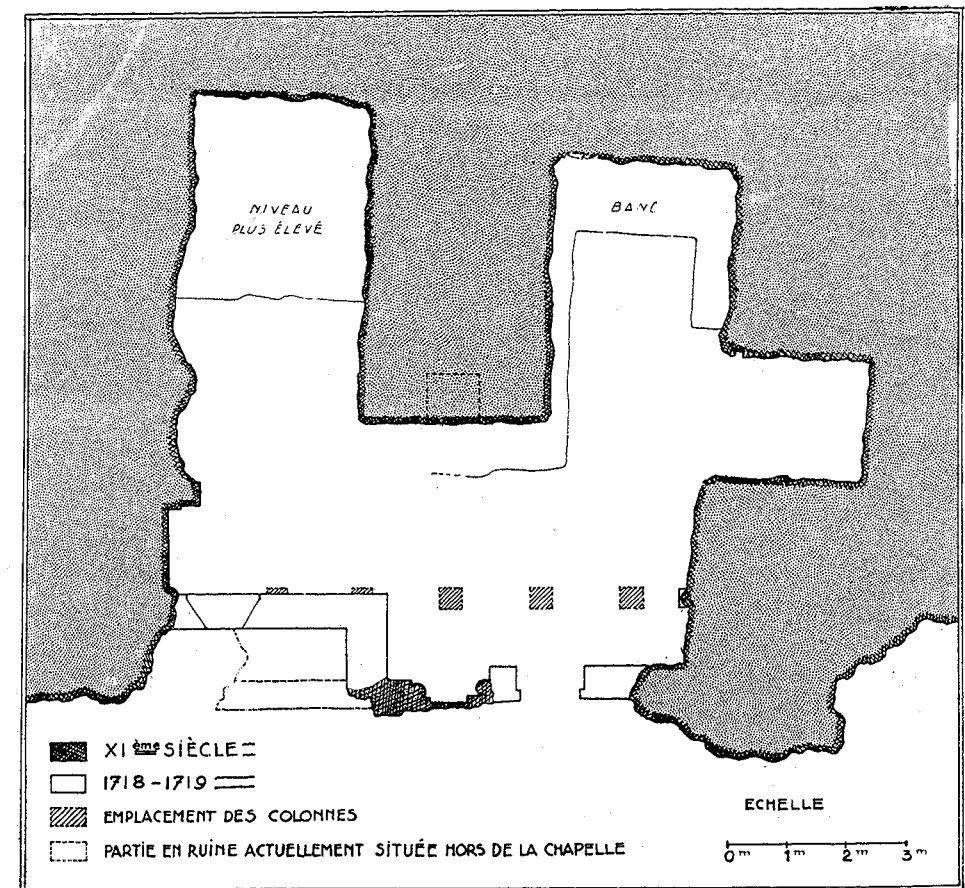


FIG. 1. — Grottes de Jonas. Plan de la chapelle.

toute trace d'arrachement, on peut imaginer que les colonnes furent initialement rapportées dans l'édifice par ailleurs monolithe, à moins qu'elles n'aient été sciées horizontalement au-dessus du tailloir, ce qui est assez peu vraisemblable. Le bas

(1) La suppression de ces colonnes peut avec vraisemblance se situer entre 1863, date de l'article de MALLAY (*Note sur la montagne de Jonas* dans *Mémoires de l'Académie de Clermont-Ferrand*) et 1879 date de celui de CHABORY (*Notice sur les grottes et les dolmens de Jonas...*). Le contexte de ces deux articles en effet semble bien en apporter la preuve.

côté est couvert d'une voûte en berceau plein cintre. Au départ du cintre, creusés dans la paroi rocheuse externe, prennent naissance de petits culs-de-four peu profonds. Leur retombée était jadis soutenue par des colonnes engagées dont quelques-unes subsistent. Les culs-de-four forment dans le berceau de la voûte comme autant de pénétrations. Ce dispositif qui devait primitivement se poursuivre d'un bout à l'autre du bas côté, pourtant peut-être interrompu par des ouvertures tenant lieu de fenêtres ou de porte, ne subsiste plus que partiellement (pl. XV, 2).

Au mois de mars 1706, en effet, une partie de la muraille s'effondra, entraînant dans sa chute les deux travées orientales du collatéral et ce fut en 1718 seulement qu'on entreprit les restaurations nécessaires terminées l'année suivante (1). Sur la longueur des deux travées détruites les travaux consistèrent à monter un mur à l'aplomb des arcades faisant communiquer le vaisseau central et le bas côté et à clore celui-ci par un retour du mur à angle droit.

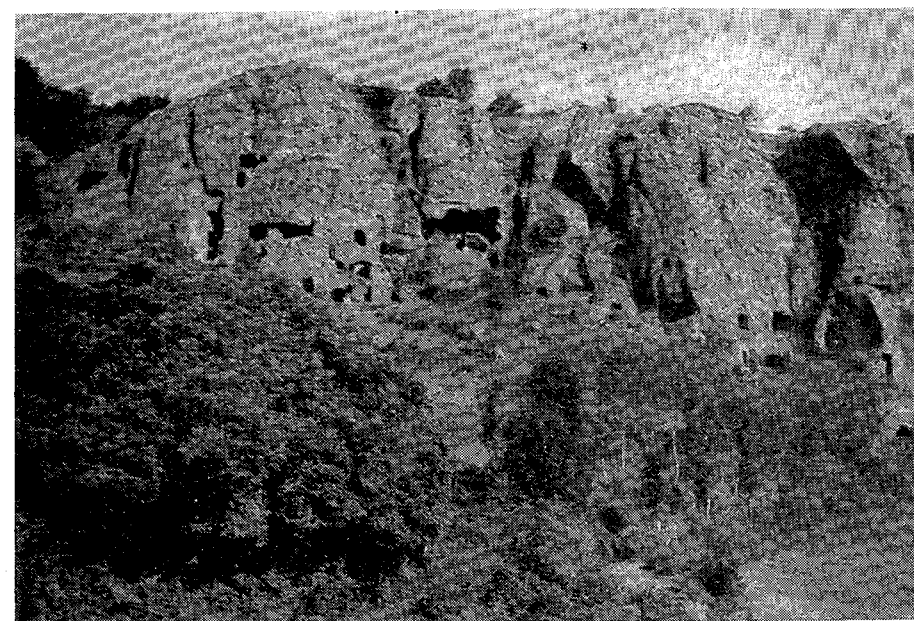
Un fragment de la voûte des deux travées condamnées ayant subsisté après l'éboulement se trouva, du fait même, placé hors de la chapelle et y demeure à présent encore. La fenêtre et la porte d'entrée actuelles datent de l'époque des restaurations. A l'est, le vaisseau principal est terminé par une petite abside en hémicycle destinée à recevoir l'autel. Face à l'entrée, dans la portion du rocher qui sépare les deux chambres au sud, se trouve creusée une cavité qui peut faire songer soit à une armoire eucharistique soit à un trésor-reliquaire (2).

Au-dessus de la chapelle proprement dite, haute de 4 m. 20 dans sa partie la plus élevée du grand vaisseau — la voûte de celui-ci est presque plate mais irrégulière — est située une salle destinée à servir de clocher et qui effectivement remplissait encore cet office en 1630 (3). Cette salle est en communication avec la chapelle par un trou de cloche grossier.

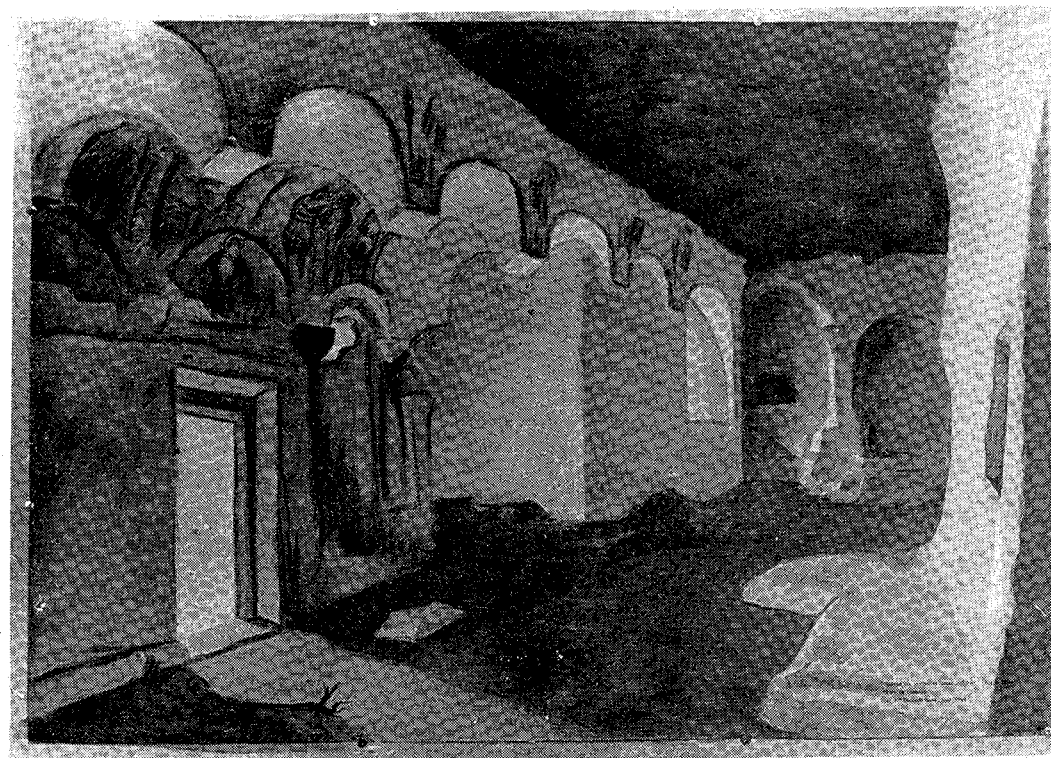
(1) Lettre de M. Guerrier, curé de Saint-Pierre-Colamine, en date du 10 juillet 1719, qui avait été chargé par le vicaire général du diocèse de vérifier les travaux de restauration et de dresser procès-verbal de sa vérification; éditée par JALOUSIRE, *ouv. cit.*, p. 194. Cette lettre donne en outre des précisions sur les places successives occupées par l'autel.

(2) On sait, en effet, qu'en 1630 la chapelle des grottes de Jonas, dédiée à saint Laurent, possédait « un reliquaire de saint Laurent et un autre des saints Innocents en bosse ». Arch. du Puy-de-Dôme, *Insinuat. ecclés.*, Rég. XLIII, p. 216, citées par JALOUSIRE, p. 196. D'autre part, le procès-verbal du curé de Saint-Pierre-Colamine dressé en 1719 pour vérifier les restaurations, mentionne également « les reliques très authentiques de saint Laurent, des saints Innocents et de saint Gal ».

(3) *Insinuat. ecclés.*, Rég. XLIII, p. 216. « Le 11 décembre 1630 Jean Boisson, prêtre de l'église de Mgr saint André de la ville de Besse, est installé dans la cure de la vicairie de Jonas... et ledit Boisson est monté par après sur un petit clocher étant au-dessus de ladite chapelle sur lequel y a une petite clochette laquelle il a fait branler. » (Publié par JALOUSIRE, *ouv. cit.*, p. 196.)



1. LES GROTTES DE JONAS. VUE D'ENSEMBLE.


 2. LES GROTTES DE JONAS. VUE INTÉRIEURE DE LA CHAPELLE
(Relevé de Mlle E. Faure).

A quelle époque peut-on faire remonter l'ensemble de la chapelle ? Le problème ne manquerait pas d'être embarrassant, étant donné l'absence actuelle de mouluration et de sculpture, si, au milieu de l'éboulement qui résulta de la chute des deux travées orientales du bas côté, on ne constatait la présence d'un chapiteau, autrefois engagé, dont la corbeille décorée de rinceaux et le tailloir relativement élevé sont caractéristiques du XI^e siècle (fig. 2). Toutefois il serait téméraire de vouloir serrer la date de plus près.

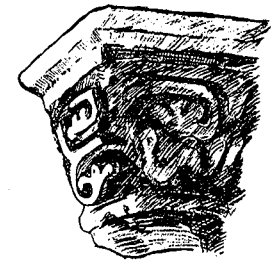


FIG. 2. — Grottes de Jonas. Chapiteau.

* *

Plus encore que l'architecture elle-même, déjà si digne d'intérêt, les peintures qui recouvrent la voûte du bas côté, les culs-de-four ainsi que les écoinçons des arcades faisant face au vaisseau principal, méritent de retenir l'attention. Elles n'ont fait l'objet jusqu'à présent que de mentions rapides et succinctes, cependant que leur originalité et leur qualité de peintures rupestres leur confèrent un caractère exceptionnel (1).

Les scènes représentées sur la voûte du collatéral, abstraction faite de celles des culs-de-four, sont consacrées à la Passion et à la Résurrection du Christ, mais elles sont disposées sans ordre méthodique.

Si on tente de les analyser, on rencontre tout d'abord d'est en ouest, sur le berceau partiellement détruit par suite de l'effondrement de 1706 et situé maintenant en dehors de la chapelle, un thème d'une interprétation difficile : un homme debout, barbu et nimbé, vêtu d'une robe longue et pieds nus — le haut du visage complètement effacé ne permet pas de constater si le nimbe était autrefois crucifère — converse avec une femme, dépourvue d'auréole, semble-t-il, qui tend vers lui les bras (pl. XVI, 3). Cette femme est également debout. On peut tout naturellement songer à l'Apparition du Christ à la Madeleine, mais cette hypothèse ne se légitime pas, car cette apparition est évoquée d'une façon certaine quelques mètres plus loin. C'est donc vraisemblablement le Christ parlant à sa mère ou à une sainte femme au

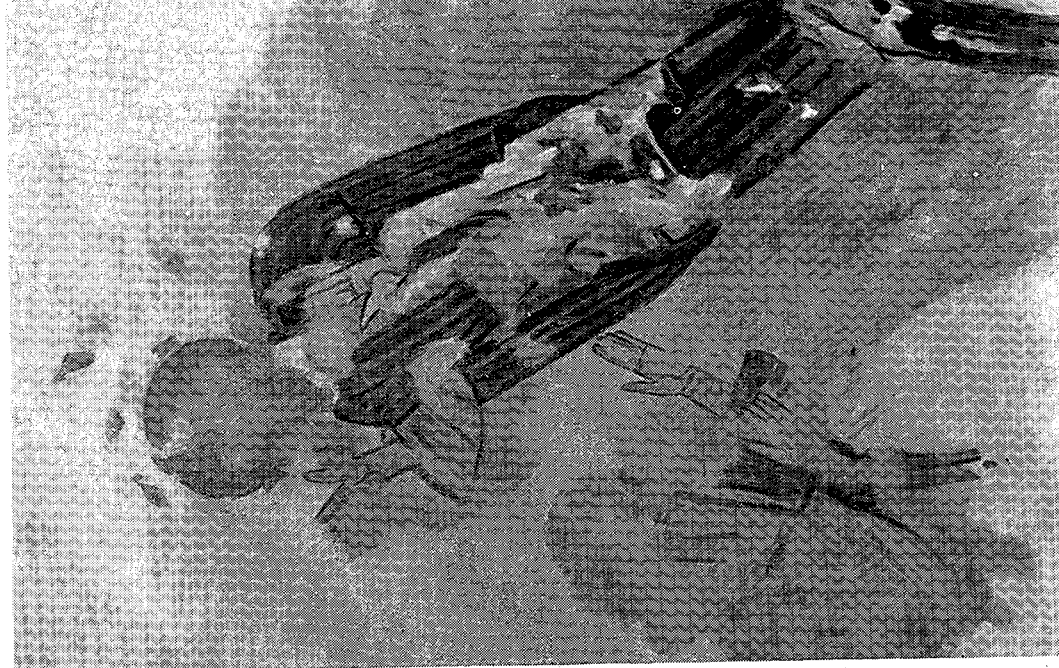
(1) En effet, le seul exemple de peintures rupestres médiévales que l'on puisse citer en France est, à notre connaissance, celui des Roches-l'Évêque (cant. de Montoire) dans le Vendômois. Ces peintures remontent au XIII^e siècle et ne présentent d'ailleurs aucune affinité avec celles de la chapelle de Jonas.

cours de la Passion. Toutefois il faut constater que le Christ ne porte pas sa croix

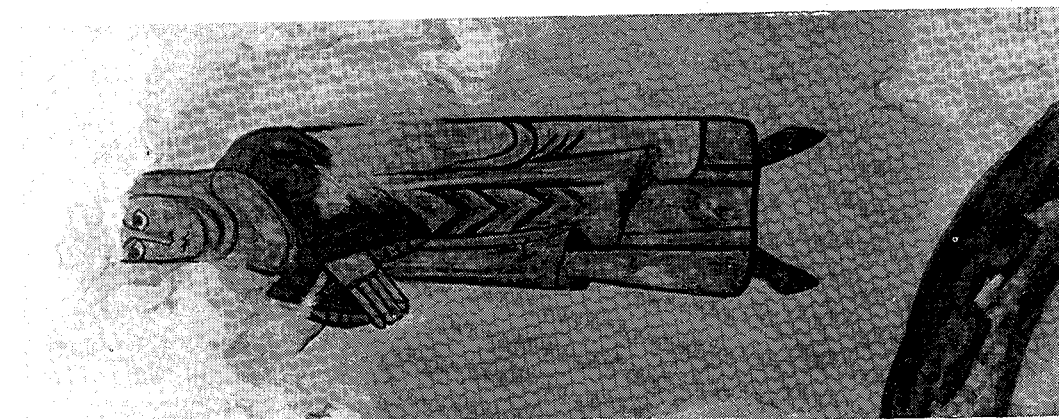
La figuration d'un fût de colonne marbré dont le couronnement est maintenant disparu et que soutient une base en forme de chapiteau renversé marque nettement la séparation avec l'épisode suivant, situé lui aussi à l'extérieur de la grotte. De cet épisode il ne reste qu'une faible partie, la majorité demeurant cachée par le mur élevé au XVIII^e siècle pour clore le fond du collatéral devenu béant. Il s'agit d'une Déposition de croix (pl. XIX, 1) : une des branches de la croix, qu'on appellerait en langage héraldique une croix potencée, subsiste, surmontée de la représentation de la lune dans un médaillon circulaire. Nicodème, à l'aide d'une longue tenaille, arrache le clou qui retient encore la main du Christ, tandis que le bras de celui-ci est maintenu par Joseph d'Arimathie dont on n'aperçoit plus qu'une main. Pour ajouter encore au réalisme, l'artiste, par quelques coups de pinceau, a mis l'accent sur les gouttes de sang tombant de la main du Crucifié. La distribution et la mise en place des personnages sont celles consacrées de très bonne heure par la formule byzantine, formule qui s'est ensuite généralisée et que l'on retrouve notamment, pour ne faire allusion qu'à la peinture murale, à la tribune de Saint-Savin, à Nohant-Vicq et au Liget (1).

En deçà du mur moderne et à l'intérieur cette fois de la chapelle, la première scène qui se présente aux regards est, elle aussi, incomplète et de plus très délavée, cependant que le tracé demeure assez généralement, mais faiblement marqué. Au premier abord on serait tenté d'y reconnaître l'Arrestation du Christ au Jardin des Oliviers, mais une observation plus attentive n'autorise pas à poursuivre l'identification. Sur la droite de la composition, en effet, non loin d'un personnage appréhendé par un soldat — le personnage en question, dont les avant-bras seuls subsistent, est certainement le Christ — se détachent deux silhouettes féminines et l'on sait qu'aucune femme n'était présente à Gethsémani lors de la trahison de Judas. On se trouverait donc devant un épisode de la Passion moins souvent évoqué, celui du Christ amené au tribunal de Pilate (pl. XVII, 1-2). L'hypothèse se vérifie pleinement à l'examen de la partie gauche du tableau où plusieurs soldats barbus et en armes entourent un personnage rasé qui semble faire de la main un geste impératif. Le buste de Pilate est seul conservé, mais il est probable que le fragment de peinture aujourd'hui tombé nous aurait révélé le trône sur lequel le gouverneur romain est habituellement représenté assis. Si on établit une comparaison avec le même sujet traité sur la frise sculptée du portail de Saint-Gilles-du-Gard, on constate des analogies frappantes : bien que l'ordre des personnages soit inversé et que le Christ occupe la partie gauche de la composition alors que Pilate siège à droite, ce sont les

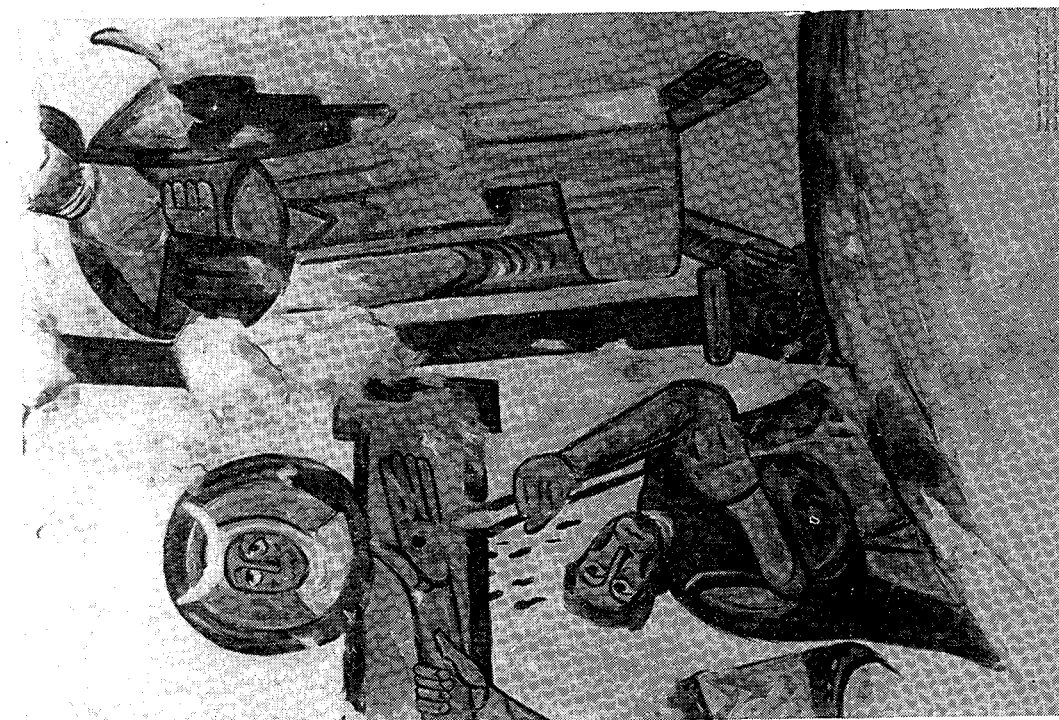
(1) V. E. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 101 et 102.



2. GROTTES DE JONAS. APPARITION DU CHRIST A MADELEINE.
(Relevés de Mlle E. Fauré).



3. GROTTES DE JONAS. UNE FEMME
CONVERSANT.



1. GROTTES DE JONAS. DÉPOSITION DE LA CROIX.

mêmes soldats et surtout le même geste du Christ pris aux poignets par l'un d'eux (fig. 3).

Une architecture assez fruste, deux hautes tours notamment flanquant une porte



FIG. 3. — Saint-Gilles-du-Gard. Le Christ devant Pilate.

monumentale au milieu de laquelle se détache au second plan le sommet d'un autre édifice (fig. 4), sépare la scène du Christ comparaisant devant Pilate d'avec la suivante qui représente le couronnement d'épines. Les baies des tours sont rectangulaires ou en plein cintre. Comme pour mieux situer l'action du drame, l'auteur a voulu évoquer la ville même de Jérusalem et, pour bien spécifier son intention, il a écrit en capitales romaines, au-dessus de la composition, le nom même de la cité : JHERUSALEM. Ce n'est donc pas ici la Jérusalem céleste dont « les murailles sont en jaspe et la ville d'un or pur semblable à un pur cristal », selon l'expression de saint Jean dans son Apocalypse, mais bien la Jérusalem terrestre, théâtre d'une partie des événements tragiques de la Passion et plus précisément des deux scènes qui l'encadrent ici (1).



FIG. 4. — Jérusalem sur une fresque des grottes de Jonas.

(1) On retrouve la Jérusalem terrestre peinte sur l'un des écoinçons des arcades du cloître de Saint-Serge à Angers, au milieu d'épisodes qui se sont passés dans les murs de la capitale de la Judée : tels que l'ordre du massacre des Innocents et la visite des Mages à Hérode, tandis qu'à l'église de Saint-Chef dans

Dans le couronnement d'épines (pl. XVIII, 2), le Christ, démesurément grand, selon une habitude fréquente au moyen âge, regarde son bourreau. Celui-ci, un soldat, porteur d'un bâton, fait de la main gauche un geste qui se perd dans le visage du Christ actuellement presque complètement disparu mais que la légende inscrite au-dessus explique facilement. On déchiffre, en effet, bien que très effacé, IHS SPINEAM CO... (1). L'inscription peut, semble-t-il, devoir facilement se reconstituer de la sorte : IHS SPINEAM CO [RONAM ACCIPIT], *Jésus reçoit la couronne d'épines*. Par un phénomène bizarre qui vaut également pour le mot IHERUSALEM, les lettres sont renversées, ce qui en rend la lecture impossible au premier abord (pl. XIX, 1). On peut tenter de donner à cette singularité l'explication suivante : le collatéral étant très étroit (0 m, 95) et peu élevé, l'artiste a été dans l'obligation de situer ses légendes non seulement au sommet de la voûte mais même de dépasser quelque peu la ligne d'axe du berceau; il a craint alors que les fidèles, faute de retrait, ne pussent les lire aisément et il a donc pensé qu'ils auraient avantage à se placer le dos aux peintures, mais il a oublié, en dessinant les lettres la tête en bas, d'inverser le sens de l'écriture, ce qui donne au texte un caractère un peu sybillin (2).

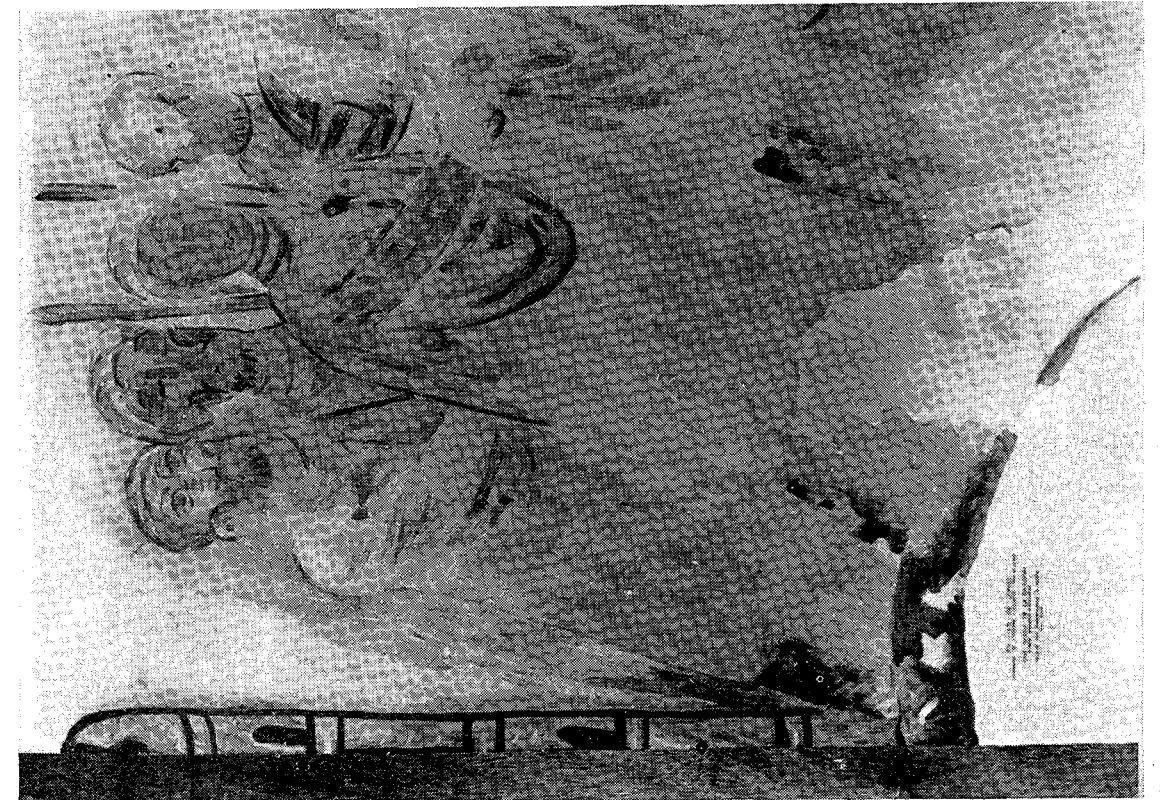
Au couronnement d'épines succède la Visite des saintes femmes au tombeau le matin de Pâques (pl. XVIII 3); là encore une colonne figurée accuse nettement la séparation entre les deux tableaux. Au centre de la composition le sépulcre est abrité par un important ciborium soutenu par des colonnes aux chapiteaux sphériques; la seule base que la perspective laisse visible a la forme d'un tronc de cône. A droite, l'ange assis sur la pierre du tombeau, les ailes largement éployées, par un geste devenu traditionnel fait comprendre aux saintes femmes que le sépulcre est vide. A gauche, celles-ci, au nombre de trois, se pressent les unes contre les autres et portent chacune un vase contenant le parfum destiné à embaumer le corps du Christ; l'une se tourne vers ses compagnes et, le bras tendu vers le tombeau, dans une attitude qui équilibre celle de l'ange, témoigne de son étonnement. Les visages sont tous très mutilés.

A l'extrémité ouest de la voûte, pour clore la série des scènes de la Passion et de la Résurrection, le peintre a reproduit l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine (pl. XVI, 2). L'homme-Dieu, dans une attitude empreinte à la fois de noblesse et de

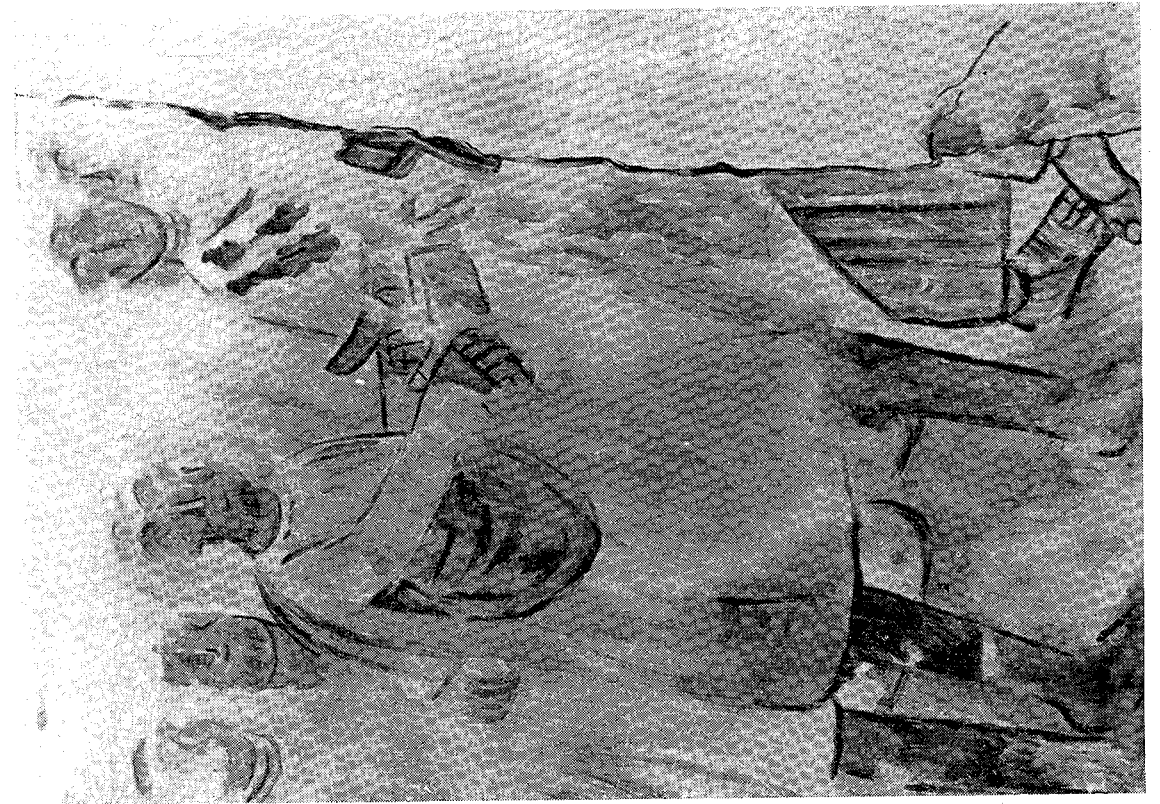
l'Isère, sur l'un des pans de la voûte en arc de cloître, au milieu des chœurs des anges, les élus arrivent et se reposent dans la Jérusalem céleste surmontée du signe de l'Agneau.

(1) Jaloustre, en 1819, a pu lire une lettre supplémentaire maintenant disparue et a transcrit IHS SPINEAM COR...

(2) Cette suggestion nous a été proposée par Mlle Élisabeth Faure qui, par ailleurs, a exécuté pour le Service des Monuments historiques d'excellents relevés des peintures de la chapelle de Jonas; celles-ci ont servi à illustrer le présent article; nous tenons à la remercier ici.



1. GROTTES DE JONAS. LE CHRIST DEVANT PILATE (PARTIE GAUCHE).



2. GROTTES DE JONAS. LE CHRIST DEVANT PILATE (PARTIE DROITE).
(Relevés de Mlle E. Faure).

majesté, interdit d'approcher à la sainte agenouillée et les mains tendues dans un élan spontané de son amour. Les figures sont l'une et l'autre très altérées.

Si les peintures du berceau constituent encore un ensemble d'une certaine importance, il n'en est malheureusement plus de même de celles qui ornaient jadis les culs-de-four du collatéral. Une seule demeure; c'est une Vierge en majesté à la fois hiératique et figée : sa position est d'une symétrie parfaite et son buste s'inscrit dans un cercle comme si, pour en dessiner le contour, l'artiste s'était servi de la pointe d'un compas, procédé qui, de nos jours, pourrait faire rêver les partisans du cubisme (pl. XVIII, 1). L'enfant Jésus, placé dans l'axe même du corps de sa mère, repose sur les genoux de celle-ci qui est assise sur un vaste siège renforcé à l'arrière par des montants droits. Pour être complet, il faut signaler en outre, sur l'amorce d'un des culs-de-four, ruinés depuis le XVIII^e siècle et maintenant hors œuvre, l'aile d'un ange et quelques éléments d'une architecture. Peut-être l'artiste, comme contre-partie aux scènes de la Passion relatées sur la voûte, a-t-il voulu consacrer à l'enfance du Christ la décoration des culs-de-four et, dans ce cas, l'aile de l'ange et les éléments d'architecture auraient-ils fait partie d'une Annonciation ? L'idée est séduisante, sans qu'il soit possible de rien affirmer.

Face au grand vaisseau, sur quatre des écoinçons des grandes arcades — les autres écoinçons ont perdu toute trace de décor — sont peints des personnages en pied, barbus et les bras en croix, mais leur état de conservation est maintenant très médiocre (pl. XIX, 2). Ils tiennent d'une main, autant qu'il est possible d'en juger pour certains, une sorte de phylactère. L'un, par exception, garde un bras collé au corps (pl. XIX, 3). Quels sont ces personnages ? Il semble impossible de les identifier autrement que par voie de comparaison; or on sait qu'à Saint-Savin les écoinçons des grandes arcades de la nef possèdent également de grands personnages en pied, barbus et les bras en croix; l'un d'eux, aussitôt après leur découverte sous le badigeon au milieu du XIX^e siècle, fut facilement identifié par les mots inscrits sur le phylactère qui se déroule : il s'agit du prophète Jonas; d'où on en a déduit la présence, dans les écoinçons de la grande nef de Saint-Savin, d'une suite de prophètes. Il est très vraisemblable qu'il en est de même ici.

Ce rapprochement entre la chapelle auvergnate et l'abbaye poitevine est d'ordre purement iconographique et si la coïncidence vient certainement d'une source commune lointaine, la formule a prévalu à l'origine surtout par la loi du cadre, car rien ne s'équilibre mieux dans un triangle la pointe en bas qu'un personnage debout les bras écartés.

Il semble bien que la technique employée pour les peintures de la chapelle de Jonas ait été celle de la fresque proprement dite et que l'artiste, après l'application du mortier frais sur les parois poreuses du rocher, se soit servi de simples terres de

couleur délayées dans de l'eau. A défaut d'analyse chimique qui pourrait trancher cette question toujours délicate, l'intensité actuelle des tonalités et le bon état de conservation par place — abstraction faite naturellement des visages systématiquement bûchés, deux ou trois exceptés — militent en faveur du procédé à la fresque plutôt qu'en faveur du procédé à la détrempe.

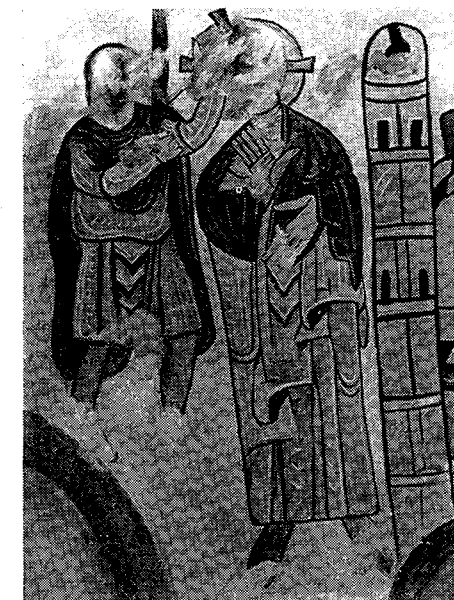
La gamme des couleurs auxquelles l'artiste a fait appel est restreinte : comme teintes de base l'ocre rouge et l'ocre jaune, puis un gris et un vert-de-gris tirant sur le jaune, mélange vraisemblablement de gris pur avec de l'ocre jaune, enfin principalement pour les cernés et les rehauts, le noir et le blanc. Malgré le petit nombre de couleurs, en homme de métier averti, le peintre a su les opposer et user d'heureux contrastes pour rendre plus facile la lecture des thèmes représentés. Il est vrai aussi que sa tâche a été facilitée par le fait qu'il n'a pas pris soin de figurer le sol sous les pieds des personnages et que ceux-ci se silhouettent uniformément sur un fond clair, d'une tonalité proche du mortier brut.

Le tracé initial a été fait à l'ocre rouge et on est en mesure d'affirmer que les gros cernés noirs furent appliqués par-dessus et en fin de travail. Le rouge et le noir, en effet, ne se juxtaposent pas toujours exactement et le noir recouvre parfois le rouge incomplètement (main d'une des saintes femmes au tombeau, mains de la Vierge en majesté, menton de la lune dans la Déposition de croix). Par endroits même, le noir se fond insensiblement avec le rouge (mains du Christ et de la Madeleine dans la scène de l'Apparition, main d'un des prophètes des écoinçons). Enfin une preuve plus convaincante encore de la surcharge du cerné noir nous est fournie par la scène très délavée du Christ devant Pilate : le tracé ocre rouge ressort presque partout, le noir au contraire a presque complètement disparu. Dans bien des cas cependant, mais pas d'une façon systématique, le peintre a laissé en ocre rouge sans surcharge noire les visages, les mains ou les pieds de ses personnages (visage du Christ et main du bourreau dans le Couronnement d'épines, visage, mains et pieds de l'ange dans la Visite des saintes femmes au tombeau).

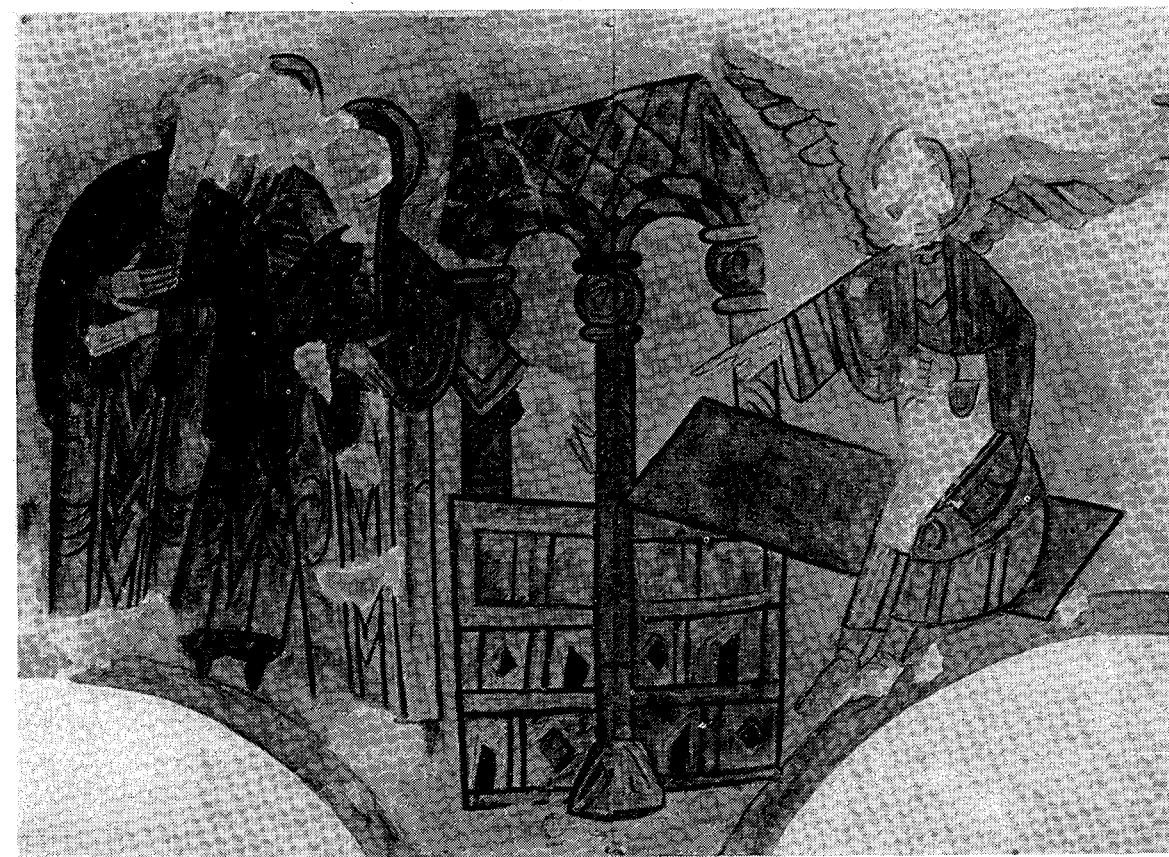
Le dessin lui-même fait ressortir une originalité puissante, et certains détails se répètent qui font conclure à un seul artiste pour l'ensemble de la décoration : la retombée extrême des plis des vêtements, par exemple, est disposée en escalier (pl. XVIII, 2), alternance d'un angle saillant et d'un angle rentrant (prophètes des écoinçons, Christ de l'Apparition à la Madeleine, Christ du Couronnement d'épines); les plis centraux, au contraire, sont marqués par des angles aigus, sortes de V superposés (Christ et bourreau du Couronnement d'épines, enfant Jésus sur les genoux de la Vierge en majesté, Vierge parlant à son fils, prophètes des écoinçons, etc.); le voile des femmes enveloppe les épaules et se poursuit suivant une ligne presque circulaire jusqu'à la taille (saintes femmes au tombeau et surtout



1. GROTTES DE JONAS. VIERGE DE MAJESTÉ.



2. GROTTES DE JONAS. COURONNEMENT D'ÉPINES.



3. GROTTES DE JONAS. LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.
(Relevés de Mlle E. Faure).

Vierge en majesté); les divers personnages ont des gestes raides et d'automates (Vierge parlant à son fils, Christ du Couronnement d'épines, ange et saintes femmes au tombeau, Vierge en majesté); les différentes parties du corps sont souvent disproportionnées (pieds et bras de la Vierge parlant à son fils, mains du Christ du Couronnement d'épines, pieds des saintes femmes au tombeau); les doigts des mains sont presque toujours traités le pouce nettement détaché et arqué, les autres sensiblement égaux entre eux et rassemblés (fig. 5), si bien qu'ils prennent la

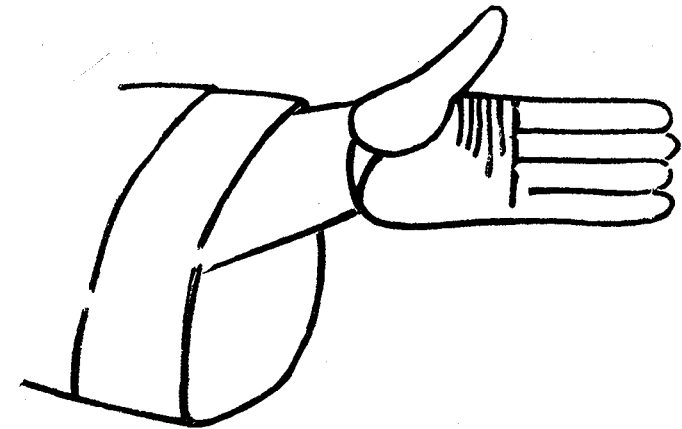


FIG. 5. — Le dessin d'une main, sur une fresque des grottes de Jonas.

forme d'un rectangle (Christ du Couronnement d'épines, Christ amené à Pilate, saintes femmes au tombeau, Christ et Marie-Madeleine, Christ de la Déposition de croix, Vierge en majesté, prophète des écoinçons, Vierge parlant à son fils); l'attache du poignet du côté de la paume de la main (fig. 5) est marquée par un triangle curviligne (Christ de la Déposition de Croix, Christ de l'Apparition à la Madeleine, ange de la visite des saintes femmes au tombeau, prophète d'un écoinçon) et un procédé un peu plus complexe mais semblable accuse les ligaments des pieds de l'ange qui montre aux saintes femmes le sépulcre vide; il n'est pas jusqu'à la barbe schématisée par quelques touches de pinceau vigoureuses et éparses qui ne décèle l'application d'une formule (soldats dans la scène du Christ au tribunal de Pilate et Nicodème dans la Déposition de croix).

Faut-il attribuer à une simple maladresse de l'auteur l'esprit de géométrie qui se dégage des peintures de la chapelle de Jonas ou au contraire y voir un procédé voulu de stylisation? Il est très difficile de se prononcer; peut-être l'une a-t-elle entraîné l'autre? En tout cas, bien que l'on demeure surpris de la rudesse et de

l'étrangeté de ces peintures, c'est en vain que l'on chercherait, pensons-nous, des influences lointaines. Si l'ordonnance de quelques thèmes et certains détails sont peut-être empruntés à Byzance, ils ne le sont pas par voie directe et l'Occident les a déjà en quelque sorte assimilés. Dans la représentation des saintes femmes au tombeau notamment, le ciborium est bien d'origine byzantine et on en retrouve un assez semblable entre autres à S. Angelo in formis (1056-1086) (1), mais les saintes femmes sont au nombre de trois et porteuses de parfum alors que, selon la pure formule byzantine, et en particulier à S. Angelo in formis, elles ne sont que deux et sans vase à parfum (2). Il est inutile également de chercher à établir un rapprochement entre ces peintures et celles de la Rome chrétienne des premiers siècles; les comparaisons avec celles de Cappadoce aboutissent à une impasse et les résultats sont aussi négatifs quand il s'agit de l'art copte ou de l'art catalan, sauf peut-être l'épaisseur des contours pour les peintures coptes et catalanes, mais c'est là une simple coïncidence, car leur facture demeure par ailleurs complètement différente.

Au contraire, l'analyse détaillée des peintures de la chapelle de Jonas révèle des attaches profondes avec l'art tel qu'il s'est manifesté dans les limites de l'empire carolingien. On retrouve dans les miniatures de cette époque, plus finement traitées, il est vrai, mais cela s'explique, les colonnes jaspées avec leur base en forme de tronc de cône (3) et la figuration anthropomorphe de la lune surmontée d'un croissant (4); de même la tunique courte des soldats n'est autre que le costume militaire du temps de Charles le Chauve qui se poursuit dans l'art jusqu'au XI^e siècle. Enfin, c'est aux ivoires carolingiens qu'il faut s'adresser pour constater ailleurs qu'à Jonas le procédé très spécial et rare du nimbe du Christ où les branches de la croix dépassent largement l'auréole (5).

De ces quelques remarques nous ne pouvons pas naturellement conclure à une

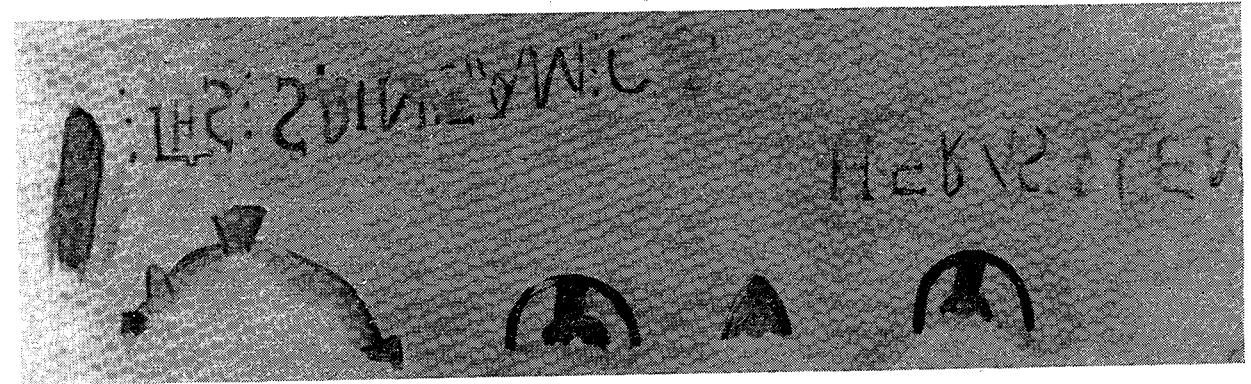
(1) Voir MURATOFF, *La peinture byzantine*, pl. LXXXII.

(2) Émile MALE, *ouv. cit.*, p. 84-86.

(3) A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. XIX, *Évangélaire de Saint-Médard de Soissons* (IX^e siècle), Paris, *Bib. nat.*, lat. 8850 et pl. XXVI, *Bible de Théodulphe* (IX^e siècle), Paris, *Bib. nat.*, lat. 9380.

(4) *Ibid.*, pl. XCVIII, *Évangélaire dit de François II* (IX^e siècle), Paris, *Bib. nat.*, lat. 257 et pl. CLX, *Codex d'Orfred de Wissembourg* (IX^e siècle), Vienne, Bibl. imp. 2687. — Si l'on veut évoquer une œuvre sculptée, la Crucifixion de saint Mesme de Chinon fournit un bon exemple pour le début du X^e siècle. Ce type de la lune sous la forme d'une femme couronnée d'un croissant se prolonge d'ailleurs longtemps puisqu'il existe encore à Saint-Savin dans la scène de la création des astres.

(5) V. Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914, pl. XXIII, n° 54, Berlin Kaiser Friedrich Museum et pl. LXXIII, Berlin Kaiser Friedrich Museum. Toutefois, l'exemple le plus beau est celui des portes de Hildesheim (1015). V. Adolph GOLDSCHMIDT, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg, 1926, pl. LII et LV.



I. GROTTES DE JONAS. INSCRIPTIONS PEINTES.



2. GROTTES DE JONAS. UN PROPHÈTE.



3. GROTTES DE JONAS. UN PROPHÈTE.
(Relevés de Mlle E. Faure).

œuvre carolingienne, puisque le seul chapiteau sculpté qui nous reste de la chapelle de Jonas appartient, avons-nous dit, au XI^e siècle et que la réalisation de la sculpture a forcément devancé celle des peintures, mais il paraît logique de placer ces peintures comme terminaison à l'aménagement intérieur de la chapelle, par conséquent au XI^e siècle.

Un facteur d'ordre géographique est nécessaire aussi à rappeler et qui peut ajouter à l'argumentation : les grottes de Jonas sont situées en Auvergne; or ce pays plus que tout autre est resté longtemps replié sur lui-même et de ce fait tout son patrimoine artistique est imprégné d'un archaïsme parfois très grand (1). Les peintures de la chapelle de Jonas ne dérogent pas à la règle et les réminiscences carolingiennes s'expliquent donc tout naturellement, sans compter que l'artiste a pu s'inspirer d'un modèle antérieur à son temps.

Cependant ces peintures, en dehors de l'intérêt qu'elles suscitent en soi, apportent un élément nouveau à l'étude de celles qui les environnent. Elles sont, en effet, pour le moyen âge, les plus anciennes connues du Massif central et témoignent d'une conception qui s'est ensuite perpétuée pendant plusieurs siècles : dans les scènes peintes de la crypte de la cathédrale de Clermont (XIII^e siècle), dans celles de la crypte de Saint-Cerneuf de Billom (XIII^e siècle), à la tribune d'Ébreuil, dont les peintures (milieu du XII^e siècle) peuvent encore par extension se rattacher à l'Auvergne, dans les deux fragments peints du chœur de l'église de Chamalières (Haute-Loire) qui remontent à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e, on retrouve les mêmes fonds clairs; mais comme aux grottes de Jonas aussi, on y constate un retard marqué par rapport à l'évolution générale du style; c'est aussi la même pauvreté dans la gamme des couleurs et généralement l'absence de bleu; c'est surtout la présence du gros cerné noir qui donne à ces peintures un aspect si particulier et qui les assimile presque à des vitraux sans transparence; c'est enfin une façon rude et anguleuse de traiter les vêtements sans laisser apparaître l'anatomie des personnages. comme c'est l'habitude dans la région de la Loire. On aurait donc tort de vouloir rattacher trop étroitement ces peintures à un groupe quelconque et de les considérer comme un prolongement de celles de l'école de l'ouest; elles sont plutôt la résultante d'une tradition locale et si celles de la chapelle de Jonas en particulier n'ont pas inauguré la formule — il nous est impossible de le savoir — elles sont, du moins, le premier chaînon connu et à ce titre méritaient d'être étudiées.

Marc THIBOUT.

(1) Casques carolingiens servant de coiffures à des personnages sculptés du XII^e siècle, V. E. MALE, *ouvr. cit.*, p. 23, nombreuses Vierges de bois en majesté de la fin du XII^e et du XIII^e siècle, et cependant de tradition purement romane.

BIBLIOGRAPHIE

MAILLAY (père), *Notes sur la montagne de Jonas*, dans *Mém. de l'Académie de Clermont-Ferrand*, 1863, p. 65-70. — LÉON CHABORY, *Grottes de l'Auvergne, Notice sur les grottes et les dolmens de Jonas et de Saint-Nectaire et sur les grottes de Boissière et de Rajat*, Mont-Dore, 1879, in-16, 26 pages. — Stanislas MEUNIER, *Les grottes de Jonas*, dans *La Nature*, 1897, t. I, p. 35 et 36. — BLOT (curé de Besse), *Guide illustré de Besse-en-Chandesse*, Montrouge, s. d. — Élie JALOUSIRE, *Les grottes de Jonas et leur église*, dans *Bull. hist. et scient. de l'Auvergne*, juillet-août 1898.

SUR LA DATE D'UNE ICONE BYZANTINE

par Paul Lemerle.

Le nombre des icônes byzantines datées ou datables est infime, et c'est la principale raison pour laquelle l'histoire de cette branche de l'art byzantin est encore aujourd'hui si difficile à écrire. L'objet de cette courte note sera de montrer qu'une icône qui, par ses qualités artistiques, mérite d'être considérée comme « tête de série » peut être datée avec une précision rarement atteinte.

Il s'agit d'une icône grecque du Christ Pantocrator, tenant l'Évangile fermé dans la main gauche et bénissant de la droite, autrefois conservée au musée Alexandre III à Saint-Petersbourg (pl. XX). Elle fut reproduite d'abord par N. Kondakov, dans son grand ouvrage consacré à l'iconographie du Christ (1) : mais la planche en couleurs est l'œuvre d'un copiste et n'a point la fidélité d'une photographie. Une bonne reproduction photographique figure dans l'édition anglaise de « l'Icone russe » de Kondakov (2). L'inscription ΙΧ ΧΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, en grandes lettres, est répartie à gauche et à droite de la tête nimbée du Christ. En outre, sur le bord inférieur gauche de l'icône, on lit l'inscription suivante : [Δ]έησις τοῦ [[δούλ]ου τοῦ θεοῦ [[Λ]εξι]ου τοῦ [[υ]εγ[άλου] [στ]ρατοπεδάρχ[ου]. Sur le bord inférieur droit on lit : Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Ἰωάννου τοῦ μεγάλου [πριμ[η]κηρ[ί]ου. Aucun dessin n'accompagne ni, autant qu'on en peut juger, n'a jamais accompagné la première inscription. Au-dessous de la seconde, au contraire, on a dessiné avec soin une figure, évidemment celle du grand primicier, l'un des deux donateurs. Le personnage, qui porte longue barbe et les cheveux tombant sur les épaules, a le visage levé et les mains tendues vers le Pantocrator. Il est coiffé d'une sorte de tiare et vêtu d'un long vêtement à manches, brodé, dont le motif est l'aigle bicéphale. Kondakov, dans *l'Iconographie du Christ*, n'identifie point les donateurs et n'indique pas la provenance de l'icône : il se borne à supposer, pour des raisons stylistiques, qu'elle vient d'un couvent de l'Athos, et il la date de la première moitié du ^{xv}^e siècle.

Or il n'est pas douteux que les deux personnages sont le grand stratopédarque

(1) N. KONDAKOV, *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, I, *Ikonoğrafija Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Christa*, Saint-Petersbourg, 1905, p. 80 et pl. V.

(2) N. P. KONDAKOV, *The Russian Icon*, trad. anglaise par Ellis H. MINNS, Oxford, 1927, pl. XXIII.

Alexis et son frère le grand primicier Jean, assez bien connus par des documents conservés pour la plupart dans les archives athonites, et pourtant fort énigmatiques encore : nous ne savons rien de leur famille, nous ne connaissons pas leur patronyme. J'ai rassemblé ailleurs les textes qui concernent les deux frères, et qui permettent de retracer à grands traits leur carrière de soldats et d'administrateurs, tout entière écoulée dans la région côtière comprise entre l'embouchure du Nestos et celle du Strymon, et dans l'île de Thasos. On sait d'autre part qu'ils furent, au Mont Athos, les fondateurs et les bienfaiteurs du couvent du Pantocrator. Sur tout cela, je ne reviendrai point ici, me bornant aux indications chronologiques qui permettent de dater l'icône.

Le plus ancien document concernant Alexis et Jean est un privilège de Jean V, de mars 1357, dont nous ne possédons plus que la traduction italienne (1). Il leur accorde en commun, et à titre héréditaire, la possession des places de Chrysopolis, Anaktoropolis et Taxo (Thasos). A cette date, Alexis ne porte encore que le titre de grand primicier, et Jean celui de protosébaste. Un mois plus tard, en avril 1357, un chrysobulle de Jean V confirme la donation du kellion de Rhabdouchou faite en faveur des deux frères par le prôtos de l'Athos, donation qui est à l'origine du couvent du Pantocrator : Alexis, grand primicier, est dit *συμπένθερος* de l'empereur, dont le protosébaste Jean est dit *γέρμερος* (2). Mais l'année suivante, en février 1358, un prostagma de Jean V est adressé en commun à Alexis, qui porte cette fois le titre de grand stratopédarque, et à Jean, qui porte celui de grand primicier, laissé libre par la promotion de son frère (3). Ces titres de grand stratopédarque et grand primicier sont ceux qu'Alexis et Jean conserveront jusqu'à leur mort. Ils les portent en août 1358, dans un acte de donation d'Anna Tornikina, épouse du pincerne Démétrius Tornikès, qui donne aux deux frères, à l'intention de leur couvent du Pantocrator, la moitié d'un domaine qu'elle possède sur les bords de l'Angitès (4). Quelques années passent, et nous retrouvons Alexis et Jean, en juillet 1363, dans un acte conservé au Pantocrator, qui montre Alexis continuant d'exercer son autorité sur Thasos (5); en 1365, dans un acte du patriarche Philothée, qui nous apprend

(1) *Monumenti storici pubblicati dalla r. deputazione veneta di storia patria, ser. I, Documenti*, vol. IX, *Diplomatarium veneto-levantinum sive acta et diplomata res venetas, græcas atque Levantis illustrantia*, II, 1351-1452, Venetiis, 1899, p. 166-167.

(2) *Actes de l'Athos*, II, *Actes du Pantocrator* publiés par L. PEIPI (Vizantijskij Vremennik, X, 1903, Prilož.), n° 2, p. 3-4.

(3) *Actes de l'Athos*, IV, *Actes de Zographou*, publiés par W. REGEL, E. KURIZ et B. KORABLEV (Viz. Vrem., XIII, 1907, Prilož. n° 1), n° 40, p. 94-95.

(4) *Akty russkago na svjatom Afoně monastyrya sv. Panteleimona*, Kiev, 1873, n° 22, p. 176-183; *Actes du Pantocrator*, n° 3, p. 4-7.

(5) *Actes du Pantocrator*, n° 4, p. 7-8, l. 20 et 26.



ICONE GRECQUE DU CHRIST PANTOCRATOR AVEC LES PORTRAITS DE DEUX DONATEURS.

que les deux frères ont reçu le gouvernement de la ville de Christopolis (1); en 1367, où une inscription gravée sur une tour encore debout, au nord d'Amphipolis, nous dit que cette tour fut construite par Alexis et Jean, pour servir de protection à des domaines qu'ils avaient donnés au Pantocrator (2). Quelques années passent encore, et nous trouvons, en août 1373 et janvier 1374, deux documents (3) dont j'ai tenté de donner ailleurs l'interprétation correcte. Le premier est une lettre de Jean (une erreur assez facilement explicable l'a fait attribuer à Alexis), écrite de Christopolis au doge André Contareno, pour demander le droit de cité vénitienne. Le second est la réponse du doge, accordant au grand primicier Jean (nommé par erreur Alexis), à ses enfants et à ses descendants le droit de cité vénitienne. *A cette date, Alexis est mort*, et c'est Jean seul que nous voyons désormais figurer dans les actes. En août 1374, avec son épouse Anna Asanina Kontostéphanina (4), il fait don au couvent du Pantocrator d'une vigne sise à Chrysopolis (5). En juillet 1378, il est le destinataire d'un prostagma impérial dans lequel il est qualifié de *θεῖος*, et non de *γαμβρός* du souverain (6) : en effet celui-ci n'est plus Jean V, mais son fils Andronic IV. Enfin nous possédons le testament que Jean rédigea en août 1384, alors qu'il s'était déjà retiré au Pantocrator (7). Il fait don à ce couvent d'importants domaines situés à Thasos, et ces donations sont confirmées deux ans plus tard, en mai 1386, par un acte du patriarche Nil (8). Jean était encore vivant à cette date, et nous savons seulement qu'il mourut avant juin 1394 (9).

De cette rapide revue, il paraît ressortir avec évidence ceci. L'icone publiée par Kondakov provient du couvent athonite du Pantocrator. Elle avait été offerte à ce couvent par les fondateurs eux-mêmes, Alexis et Jean. Je ne saurais dire pourquoi Jean seul est portraituré, mais de toutes les hypothèses qu'on pourrait formuler, il en est une qu'il faut en tout cas écarter : c'est celle qui voudrait que l'icone eût

(1) MIKLOSICH-MÜLLER, *Acta et diplomata græca mediæ ævi*, I, p. 476.

(2) P. PERDRIZET, *Bull. de Corresp. Hellén.*, 18, 1894, p. 428.

(3) *Diplomatarium venetico-levantinum*, II, p. 165-166.

(4) Anna est dite *εξαδέλφη* de l'impératrice. Or celle-ci est l'épouse de Jean V, c'est-à-dire Hélène Cantacuzène, fille de Jean Cantacuzène et d'Irène Asan. C'est donc en tant que « Asanina » que Anna est *εξαδέλφη* d'Hélène. Je me suis demandé si dans ces conditions il ne fallait pas chercher dans Kontostéphanina son nom d'épouse : nous connaîtrions alors le mystérieux patronyme d'Alexis et Jean, qui seraient des *Κοντοστέφανοι*. Mais je ne propose cette hypothèse qu'avec la plus grande réserve.

(5) *Actes du Pantocrator*, n° 5, p. 8-10.

(6) *Actes de Zographou*, n° 47, p. 106-107.

(7) *Actes du Pantocrator*, n° 6, p. 10-15.

(8) *Actes du Pantocrator*, n° 7, p. 16-19.

(9) A cette date en effet, un acte du patriarche Antoine mentionne τὰ ἀπρωθέντα ὕστερον παρὰ τοῦ μεγάλου πρωτοκλήτου ἐκείνου τῇ εἰρημένῃ μονῇ (*Actes du Pantocrator*, n° 9, p. 28, l. 70-71).

été peinte après la mort d'Alexis. Je ne crois pas qu'on puisse admettre qu'une inscription du type connu, « δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ κτλ. », puisse être postérieure à la mort du donateur, dont le nom ne figurerait ainsi que pour mémoire, associé à celui d'un vivant. Les deux inscriptions, parfaitement symétriques, indiquent au contraire que les deux frères sont encore en vie. L'icone qu'ils commandèrent à un grand artiste grec, pour figurer à la place d'honneur dans l'église de leur couvent, fut donc exécutée après avril 1357, date à laquelle Alexis ne porte encore que le titre de grand primicier et Jean celui de protosébaste. Elle est d'autre part antérieure à 1373, date à laquelle Alexis était déjà mort. Bref, l'icone peut être rapportée avec certitude aux années 1360-1370. Je laisse à de plus compétents le soin de tirer les enseignements que comporte cette datation, pour l'histoire et le classement des icones byzantines.

Paul LEMERLE.

LES ÉMAUX DE L'ÉPOQUE POST-BYZANTINE ET L'ART DU CLOISONNÉ

par A. Frolov.

Dans une étude précédente, parue dans la première livraison des *Cahiers archéologiques*, j'ai passé en revue un certain nombre d'émaux cloisonnés postérieurs à la chute de Constantinople. D'autres procédés devaient cependant l'emporter à cette époque : l'émail combiné avec le filigrane, l'émail champlevé et l'émail peint. Le champlevé apparaît concurremment au cloisonné dès le XIII^e siècle sur les icones de saint Théodore de l'Ermitage et de saint Démétrius du trésor des Guelfes (*Cahiers*, I, pl. XXIV). A leur tour, des monuments de l'époque post-byzantine procèdent à la fois des techniques nouvelles qui viennent d'être énumérées et du cloisonné traditionnel. L'étude présente est consacrée à l'examen des différentes manifestations de cet art hybride.

Le cloisonné et l'émail combiné avec le filigrane. — A cette catégorie appartient un médaillon conservé au Musée Bénaki à Athènes, vitrine 106, n° 44 (pl. XXI, 1), (1). L'objet est daté de 1580. C'est une agate brune, richement décorée et attachée à un collier d'agates vertes. Le droit représente la Vierge en buste, entourée d'un lacs de spirales et de palmettes dont se détachent à peine les monogrammes habituels de la Mère de Dieu. L'intérêt de l'artiste se concentrait sur la partie purement ornementale de ce décor, si bien que même les plis du maphorion de la Vierge se terminent, d'une façon assez imprévue, par une série de volutes. Une inscription dédicatoire se lit sur le revers (2). La sertissure est en or ajouré avec des améthystes et des émeraudes attachées au bord inférieur.

(1) Cf. B. SEGALL, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten. Museum Benaki*. Athènes, 1938, n° 232, p. 150-151, pl. XLVII. Suivant cet auteur, il s'agirait d'un travail des ateliers d'orfèvres de Janina dans l'Empire.

(2) Ἐγκόλπιον, ἅγιον λίθον κοσμηθέν (scil. ἅγιος λίθος κοσμηθείς), δῶρον θεῖον δώρεται τῇ ἁγίᾳ ἡγουμένῃ Θεοφανῶ. Ἔτος ,αφπ. Sens général : Ceci est un encolpion formé par une sainte pierre ornée; offrande divine, il est offert à la sainte supérieure Théophano, 1580. B. Segall construit ἔγκόλπιον ἅγιον, expression insolite qui nécessiterait, dans la suite de l'inscription, le datif pluriel λίθοις ou, en raison de la date récente de l'objet, le génitif avec une préposition, μετὰ λίθων. Ma lecture est justifiée par la comparaison avec les mentions banales de pierres « vénérables » ou « vivifiantes » comme les pèlerins de tout temps en rapportaient de la Palestine (par exemple *CIG*, IV, p. 370, n° 8809; *Acta*

Le dessin qui couvre le médaillon est rendu au moyen de bandelettes en or lisse, posées sur tranche et soudées à la sertissure. Il s'agit d'une espèce particulière de filigrane, créée à Byzance au début du XIII^e siècle et dont le « Bonnet de Monomaque » à Moscou présente un des exemples les plus beaux et les mieux connus (1). Parfois, le bord supérieur des bandelettes métalliques est strié, avec l'intention évidente d'imiter le véritable filigrane. Cette technique eut un long succès. Dès le XIII^e siècle, elle apparaît en Italie (2). L'art post-byzantin devait la pratiquer à son tour. On citera, au Mont Athos, un nimbe d'icone en argent doré, du trésor de Vatopédi (3), et la croix d'autel du Protaton (4). D'autres exemples sont fournis par la Russie, où le revêtement de la célèbre Vierge de Vladimir, exécuté entre 1408 et 1431, sous une influence constantinopolitaine, peut-être même par des artistes grecs, aurait pu servir de premier modèle (5). Le même travail apparaît plus tard, d'une part, sur des croix arméniennes d'une facture assez rudimentaire (6), d'autre part, sur des objets d'orfèvrerie allemande (7). Enfin plusieurs monuments, provenant probablement

præs. Rossici in M. Athos monasterii. Kiev, 1873, p. 52; G. MILLEI, J. PARGOIRE et L. PEHII, *Rec. des inscr. chrét. du Mont Athos*, I, Paris, 1904, p. 10, n° 26). Cf. les désignations « Saint Sépulcre » et « Saint Golgotha » (par exemple, à propos d'une relique, Ph. LAUER, *le Trésor du Sancta Sanctorum. Mon. Piot*, XV, 1906, p. 123 : Δε τερπο sancte Calbarie). Pour les pèlerins qui transformaient les Lieux Saints en de véritables carrières, voy. R. RÖHRICH, *Deutsche Pilgerreisen nach dem H. Lande*, Innsbruck, 1900, p. 69, et H. VINCENTI et F. ABEL, *Jérusalem*, II, Paris, 1914, p. 264. Le *Liber peregrinationis* de Jacques de Vêrone, — un pèlerin qui ne se déplaçait pas autrement qu'avec une solide paire de pics, — est particulièrement divertissant dans ce sens (*Revue de l'Or. Lat.*, III, 1895, p. 185, 187 et 189). On pouvait décorer et même sculpter ces reliques : E. MILLER, *Manuelis Philæ carmina*, II, Paris, 1856, p. 202, n° 188. L'agate brune et veinée du médaillon Bénaki serait peut-être à rapprocher de la partie supérieure du rocher du Golgotha où l'on distinguait des veines rougeâtres comme des traces du sang qui y fut versé : voy. l'*Ekphrasis* de Perdicas d'Éphèse, Migne, P. G., CXXXIII, col., 965.

(1) N. KONDAKOV, *Pamjatniki christ. isk. na Afonë*. Saint-Pétersbourg, 1902, p. 185 sq. et *Russkie klady. Izsl. drevn. veliko-knjaž. perioda*, I, Saint-Pétersbourg, 1896, p. 49 sq. Il y aurait sans doute des rapprochements à faire avec l'art occidental : voy., par exemple, un curieux objet publié par E. MOLINIER, *Un phylactère du XIII^e siècle*, *Col. de M. Martin-le-Roi à Paris. Mon. Piot*, 1897, IV.

(2) J.-J. MARQUET DE VASSELOI, *L'Orf. et l'émail. aux XIII^e et XIV^e siècles* (A. MICHEL, *Hist. de l'Art*, II, 2), p. 938-939. L'auteur attribue, à tort, une origine italienne à ce procédé.

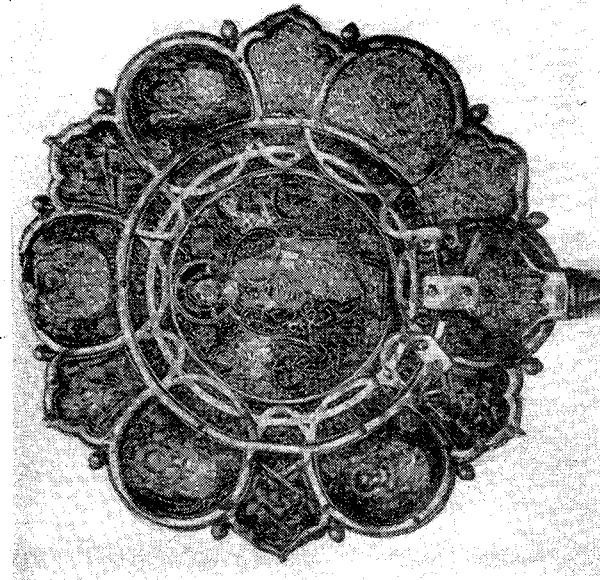
(3) L. BRÉHIER, *La sculpt. et les arts mineurs byz.*, Paris, 1936, pl. LX, 1.

(4) KONDAKOV, *Pam. christ. isk. na Afonë*, pl. XXIX (cf., pour une époque plus ancienne, fig. 71-72 et pl. XXXIV).

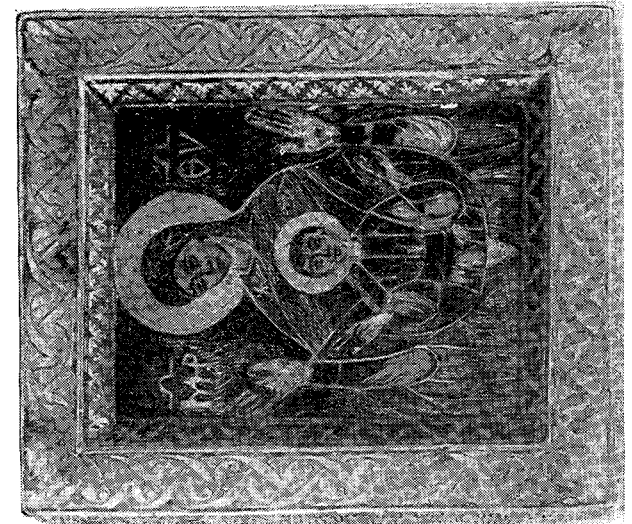
(5) *Ibidem.*, p. 186.

(6) N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, Bucarest, 1934, II, fig. 18. Photo Eimakov, n° 1713.

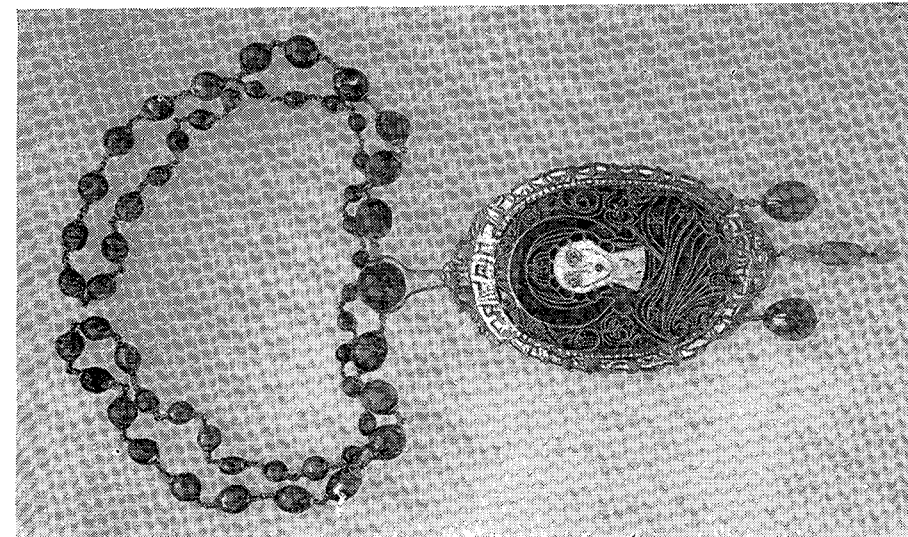
(7) M. ROSENBERG, *Gesch. d. Goldschmiedekunst auf techn. Grundlage. Granulation*. Francfort, 1918, p. 3, fig. 1.



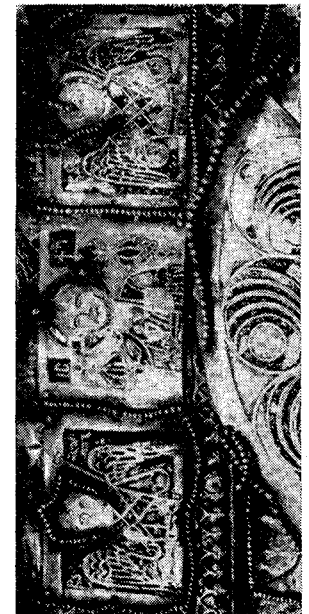
2. SERRÈS, MÉTROPOLE. RIPIDION.



4. PARIS, COLLECTION PRIVÉE. ICONE ÉMAILLÉE.



1. ATHÈNES. MUSÉE BÉNAKI. MÉDAILLON.



3. GÉLAT. DÉTAIL DU REVÊTEMENT D'UNE ICONE DE LA VIERGE.

des ateliers de Sibiu-Hermannstadt, tels un éventail liturgique d'Étienne le Grand, daté de 1497, au monastère de Poutna (1), un reliquaire de Neagoe Basarab à Dionysiou (2) et, surtout, une croix d'autel à Neamțu (3), présentent des points de rapprochement particulièrement intéressants. En effet, le filigrane n'est pas soudé au fond de ces objets, mais est maintenu seulement sur les côtés. Les cloisons se faisant de plus en plus épaisses, on aboutira au décor ajouré ciselé, particulièrement en faveur parmi les orfèvres saxons établis en Transylvanie.

Un fait essentiel distingue le médaillon du Musée Bénaki des monuments qui viennent d'être énumérés : c'est que la partie de l'ornement réservée sur cet objet au visage et au cou de la Vierge a été remplie d'émail. Les couleurs sont peu variées et sans éclat. Le teint général est blanc ou, plus exactement, gris argenté. Les pupilles des yeux sont noires, les lèvres et les sourcils, rouge brique. La technique est bien celle des émaux byzantins, la pâte vitreuse affleurant au bord supérieur des bandelettes du filigrane, qui remplissent ainsi le rôle réservé aux cloisons sur les monuments plus anciens. Cette rencontre de deux procédés différents sur le même objet est un fait unique à ma connaissance. On y trouvera, semble-t-il, une confirmation de ce que j'ai avancé, dans ma première étude, sur l'ultime transformation du cloisonné, quand l'art d'aménager les récipients pour l'émail fit oublier, en fin de compte, celui de les remplir d'émaux.

Plusieurs médaillons émaillés du XI^e et du XII^e siècle représentent la Vierge en buste (4) mais, à la différence de l'exemplaire du Musée Bénaki, dans une attitude d'orante, les bras levés dans un geste de prière. On peut donc se demander si l'artiste a suivi ici une tradition byzantine ancienne ou bien s'il s'est inspiré de modèles de son temps. B. Segale, qui a rédigé le catalogue des objets en or du musée, note des traits de ressemblance avec des fresques de Dochiariou au Mont Athos, dans la forme du cou et la manière de draper le maphorion de la Vierge (5). D'autres rapprochements sont à faire avec des icones de l'école « italo-crétoise » où l'on distingue, à partir du XV^e siècle, le même souci d'un dessin élégant et précis, les mêmes traits du visage qui ne manquent pas de noblesse, avec de grands yeux découpés d'une façon sensiblement analogue et la même petite bouche charnue (6).

(1) O. TAFRALI, *Le trésor byz. et roumain de Poutna*, Paris, 1925, pl. IX, n° 33.

(2) IORGA, *Les arts mineurs*, I, fig. 6, II, fig. 1-2.

(3) S. PETRESCU, *Odoarele de la Neamțu și Secu*, Bucarest, 1911, pl. XVII.

(4) Voy. les exemples réunis par N. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri*, II, Pétrograd, 1915, p. 364.

(5) G. MILLET, *Les Monuments de l'Athos*, I, Paris, 1927, pl. CCXIX, 1 et CCXXXVII, 1; cf. SEGALL, *Katalog*, p. 151.

(6) Par exemple N. KONDAKOV, *Ikonogr. Bogomateri. Svjazi greč. i. rus. ikonopisi s ital'janskoj živopis'ju ran. Vozroždenija*, Saint-Pétersbourg, 1911, fig. 77; O. WULFF

L'influence de la peinture est surtout sensible dans la manière de représenter les yeux. Sur certains des plus anciens émaux occidentaux, le regard est droit et la prunelle placée au milieu de l'œil comme sur le médaillon Bénaki. Il y avait là une difficulté d'exécution que les émailleurs byzantins ont cherché à éviter en représentant la prunelle seule, sans le blanc, ou bien en dessinant le contour extérieur de l'œil et la prunelle au moyen d'une cloison unique. La prunelle se trouvait, dans ce dernier cas, soit rapprochée de la paupière supérieure (fig. 1, a), soit placée dans un



FIG. 1, a, b, c. — Dessins de l'œil sur les émaux byzantins.

coin de l'œil, ce qui avait pour effet de donner un regard oblique (fig. 1, b, c) (1). Si l'artiste du médaillon Bénaki a renoncé à ces procédés byzantins traditionnels, il faut en conclure qu'à la fin du xvi^e siècle, dans cer-

tains ateliers du moins, les poncifs consacrés par l'âge avaient été abandonnés et que, pour les remplacer, les émailleurs avaient recours aux modèles d'un art étranger, celui de la peinture.

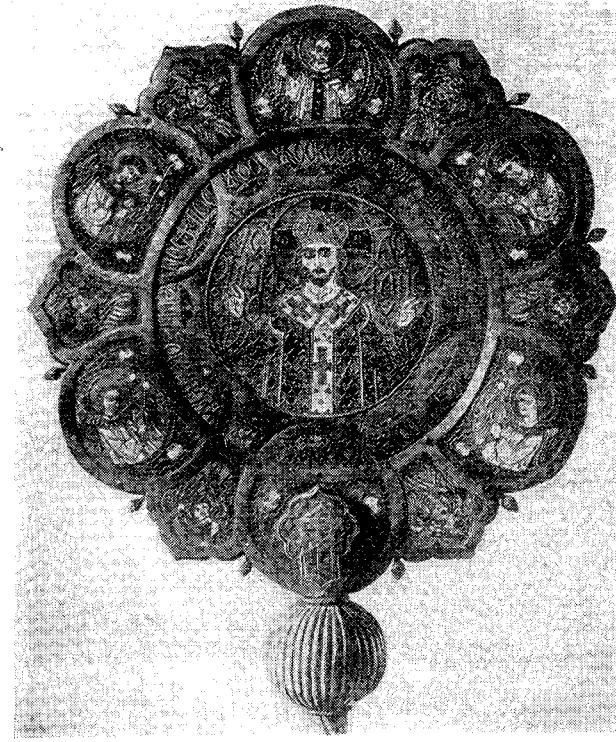
Une autre variété du cloisonné combiné avec le filigrane distingue deux paires d'éventails liturgiques, — des *flabella* ou des *ripidia*, — qui étaient conservées, avant la dernière guerre, l'une au couvent de Saint-Jean-Baptiste sur le Mont Ménoikeion près de Serrès (pl. XXII, 1-2), l'autre à l'église métropolitaine de la ville même de Serrès (pl. XXI, 2).

Ces objets sont constitués par des plaques d'argent décorées d'émaux. L'émail est étalé en couche très fine et n'affleure pas au bord supérieur des cloisons, de sorte qu'il n'a pas été possible de procéder au polissage. Nous avons déjà observé cette particularité sur le triptyque de Georgis Amiras (*Cahiers*, I, pl. XXI, 3). Toutefois, au lieu de bandelettes en fil tors, l'artiste s'est servi ici de cloisons ordinaires et le dessin ne consiste pas en un simple ornement ou arabesque mais comprend des compositions religieuses. A cet égard, ces éventails doivent être considérés, ainsi que l'a fait observer Kondakov, comme des monuments de transition entre le cloisonné byzantin et la technique plus récente de l'émail combiné avec le filigrane (2).

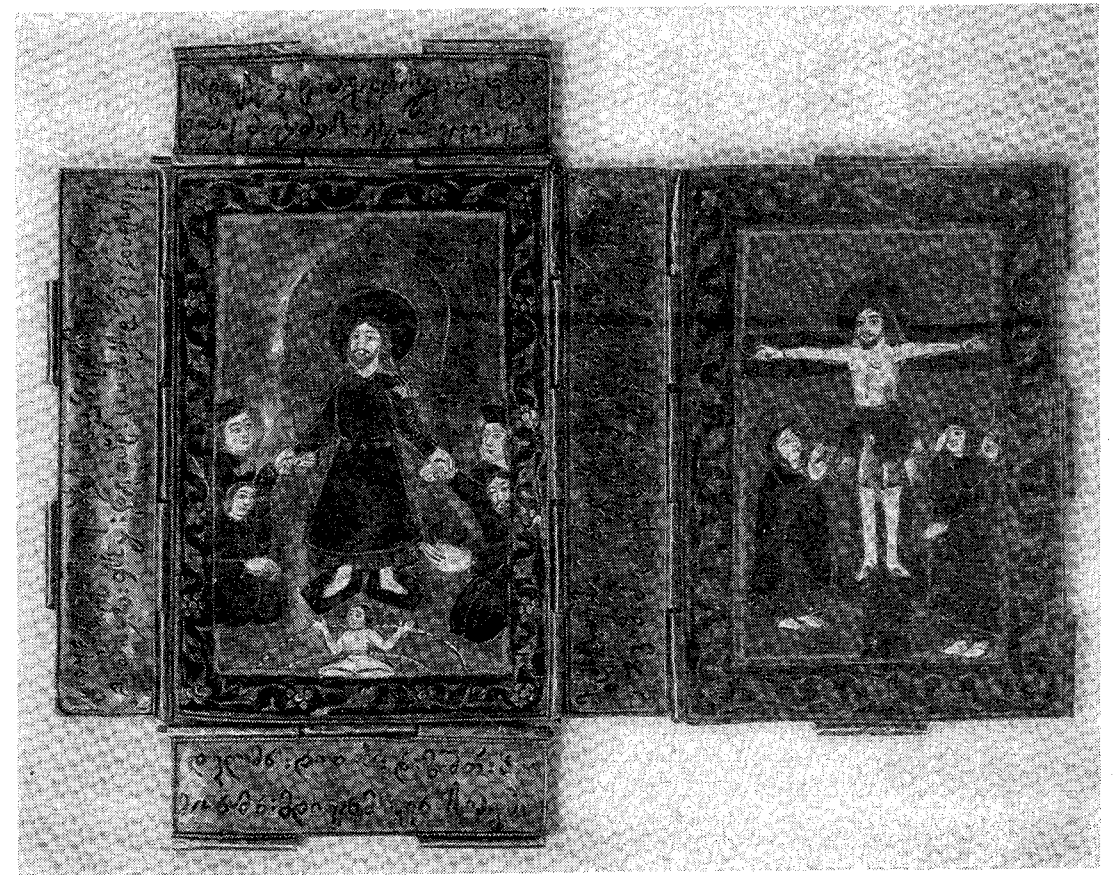
et M. ALPATOV, *Denkm. d. Ikonenmalerei in kunstgesch. Folge*. Hellerau b/Dresden, 1925, fig. 56, 95, 97 et, pour l'étude du style de l'école « italo-crétoise », chap VI, p. 219 sq.

(1) Voy. pour ces différents procédés M. ROSENBERG, *op. cit.*, *Zellenschmelz*, I-II, Francfort, 1921, p. 74, pl. II.

(2) N. KONDAKOV, *Makedoniia. Archeologič. putešestvie*, Saint-Petersbourg, 1909, p. 154.



1 et 2. MONI MÉNOIKEION, COUVENI DE SAINT-JEAN-BAPTISTE. RIPIDIA.



3. PARIS, COLLECTION PRIVÉE. RELIURE D'ÉVANGILE.

La date approximative des deux ripidia de Serrès peut être fixée au début du xvi^e siècle, grâce au monogramme du métropolite Gennadios, gravé sur leurs manches. Le personnage est connu pour avoir pris part, en 1522, à l'élection du patriarche Joannice (1). Son nom reste également attaché à divers autres objets du trésor de la Métropole de Serrès (2), ainsi qu'à des travaux plus importants exécutés à Lavra au Mont Athos (3).

L'un des deux ripidia qui peuvent être attribués à ce prélat représente le Christ assis sur un trône entre les quatre symboles des évangélistes. La figure du Sauveur rappelle des émaux plus anciens : le Christ sur la Pala d'Oro de Saint-Marc à Venise et, surtout, celui de la croix de Cosenza. Des anges et des séraphins se détachent sur un fond de rinceaux et font le tour de l'objet.

Au centre du second éventail est représenté le Christ Emmanuel, en buste, bénissant des deux mains. Il est entouré d'une auréole, formée par deux carrés superposés qui dessinent une étoile à huit branches, destinée peut-être à représenter la « Lumière Incrée », objet de controverses des derniers théologiens byzantins (4). Des bustes d'anges décorent le pourtour, comme sur le premier ripidion.

Une inscription liturgique accompagne ces images. C'est le *Sanctus* que le chœur chante au moment de l'office divin où le diacre éventa les oblats. Les représentations qui viennent d'être décrites illustrent cette hymne et enseignent aux fidèles la signification mystique de la cérémonie.

Les ripidia de Serrès ont déjà fait l'objet d'une publication de P. Perdrizet et L. Chesnay, accompagnée d'une aquarelle dont l'original est conservé à l'École

(1) A. PAPADOPOULO-KERAMEUS, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, I, Saint-Petersbourg, 1891, p. 346 (cité par N. PAPAGEORGIOU, *Αἱ Σέρραι καὶ τὰ προάστεια τὰ περὶ τὰς Σέρρας καὶ ἡ μονὴ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου*, *Byz. Zeit.*, III, 1894, p. 250). Le monogramme de Gennadios a été déchiffré par KONDAKOV, *Makedonija*, p. 157.

(2) P. PERDRIZET et L. CHESNAY, *la Métropole de Serres*, *Mon. Piot*, X, 2, 1904, p. 141; PAPAGEORGIOU, *Αἱ Σέρραι*, p. 250 et 276.

(3) N. PAPAGEORGIOU, *Ἀγίου Ὁρους ἐπιγραφαί*, *Byz. Zeit.*, X, 1901, p. 578-579; MILLET, PARGOIRE et PETIT, *Rec. des inscr.*, p. 130 et 136, nos 397 et 411.

(4) Le Christ est entouré d'une mandorle semblable dans des peintures du xiv^e siècle représentant la Transfiguration, soit le moment précis où cette Lumière devint apparente aux yeux des hommes (Peribleptos et Pantanassa à Mistra, G. MILLET, *Monuments byz. de Mistra*, Paris, 1910, pl. CXXIV, 1 et CXL, 2; *Paris grec*, 1249, H. OMONT, *Miniatures des plus anc. mss. grecs de la Bibl. Nat. du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, pl. CXXVI). D'autres images montrent la Vierge orante avec l'Enfant devant la poitrine, entourée de la même auréole. C'était un symbole de l'Incarnation du Christ dont déjà le *Credo* de Nicée identifie la personne à la Lumière (v. par exemple, Millet, *Mon. de Mistra*, pl. CXXXII, 2 et CXLVIII, 1; KONDAKOV, *Pamjatniki christ. isk. na Afoně*, pl. XXXII; N. LICHACHEV, *Materialy dlja istorii russkago ikonopisanija*, II, Saint-Petersbourg, 1906, pl. CCLVI, nos 476-477, CCCXVIII, n° 610).

Pratique des Hautes Études, à Paris (1). De son côté, Kondakov en a publié des photographies accompagnées d'une étude plus détaillée dans son *Voyage Archéologique en Macédoine* (2). A en juger d'après l'aquarelle de Chesnay, les personnages se détachent sur un fond bleu foncé; les rinceaux sur un fond vert. Les vêtements sont blancs, bruns et bleu clair; les nimbes bleu clair ou jaunes. Kondakov observe toutefois que la copie embellit, en une certaine mesure, l'original et lui prête des demi-teintes et des valeurs trop fondues (3). Le coloris des émaux de Serrès est, en réalité, moins nuancé et ceci semble caractéristique pour l'art de l'époque post-byzantine.

Les deux éventails du couvent du Précurseur au Mont Ménoikeion présentent un décor sensiblement analogue (pl. XXII, 1 et 2) (4). Une inscription sur les manches donne le nom des donateurs, Théodore et Georges, et la date de 1592. Un monogramme du mot *Προδρομος* indique, en outre, l'appartenance des objets (5). Les autres inscriptions et les sujets sont les mêmes que sur les ripidia de Serrès, avec cette seule différence que l'image du Christ trônant a été remplacée par celle de Jésus-Grand-Prêtre en buste, vêtu comme un évêque et bénissant des deux mains. Il s'agit d'une représentation qui repose sur la doctrine de la prêtrise du Christ *secundum ordinem Melchisedech*, admise par l'Eglise primitive sous l'influence des prophéties messianiques juives (6). L'art du moyen âge nous a laissé différentes illustrations de cette doctrine. L'image apparaît ici sous sa forme la plus répandue, mais qui ne semble pas être antérieure au XIV^e siècle (7). Quelques rapprochements

(1) *La Mètr. de Serrès*, p. 19 et pl. XIII; cf. BRÉHIER, *La sculpt. et les arts min.*, pl. LXXII.

(2) KONDAKOV, *Makedonija*, p. 154 sq., fig. 93 et 94.

(3) On tiendra compte également des imperfections typographiques de la reproduction en couleur. Ainsi, les bruns de l'aquarelle de Chesnay deviennent rouges sur le fac-similé.

(4) Cf. KONDAKOV, *Makedonija*, p. 164, fig. 103 et 104.

(5) Kondakov pensait, à tort, qu'il s'agit du titre de métropolite. Le monogramme est identique à celui de l'artophorion du Musée Bénaki.

(6) A. VASSILIEV, *Anecdota græco-byzantina*, I, Moscou, 1893, p. XXV sq. (cité par D. AJNALOV, *Novyj ikonografičeskij obraz Christa. Sem. Kondakovianum*, II, 1928, p. 20).

(7) AJNALOV (*op. cit.*, p. 19 sq.) cite les représentations du Christ officiant dans la composition de la Communion des Apôtres qui apparaît dans l'art dès le VI^e siècle; plus tard, aux XI^e-XII^e siècles, on rencontre parfois des représentations du Christ portant la tonsure, signe de prêtrise. L'image qui nous occupe ici ne semble pas être antérieure au XIV^e siècle. Le plus ancien exemple que j'en connaisse date de 1399, c'est un rideau de sanctuaire de travail serbe, conservé à Chilandari, au Mont Athos (N. KONDAKOV, *Licevoj ikonopisnyj podlinnik. I. Ikonogr. Gosp. Boga i Spasa našego Iisusa Christa*, Saint-Petersbourg, 1905, pl. XXIX, cf., à la pl. XXX, un rideau semblable daté de 1556). Denys de Fournas recommande de la peindre dans la prothèse (A. PAPADOPOULO-KERA-



(Phot. à l'École des Hautes-Études)

RELIURE ÉMAILLÉE DU XVIII^e SIÈCLE.

peuvent être faits, en particulier, avec une peinture de Saint-Nicolas à Lavra, datée de 1560, où le Christ est représenté en buste bénissant des deux mains et vêtu d'un *saccos* qui rappelle beaucoup celui du ripidion du Mont Ménoikeion (1). Ailleurs, des ressemblances sont à observer dans les traits du visage. Il en est ainsi, par exemple, d'une composition de 1568 dans le narthex de Dochiariou (2) et d'une icône peinte au XVIII^e siècle par Denys de Fournas, dans laquelle A. Xyngopoulos reconnaît une imitation de modèles plus anciens (3).

Là encore, on constate une influence de la peinture sur l'art de l'émailleur. De même que sur le médaillon du Musée Bénaki, des cloisons indépendantes dessinent la prunelle et le contour de l'œil du Christ Grand-Prêtre et du Christ Emmanuel. Une observation analogue peut être faite à propos d'un autre détail. Les émailleurs byzantins traçaient le contour complet du nez, tandis qu'ici l'artiste s'est contenté d'en indiquer l'arête et les narines, et ceci est bien un procédé de peintre qui peut suggérer la forme par quelques traits seulement. A cet égard, la comparaison avec les ripidia de la Métropole de Serrès, dont le dessin est encore conforme aux modèles de l'époque byzantine, rendra sensible la transformation subie par l'art en une cinquantaine d'années à peine.

MEUS, *Manuel d'iconogr. chrét.*, Saint-Petersbourg, 1909, p. 216). Les artistes ont représenté le Christ-Grand Prêtre, tantôt seul, tantôt au milieu d'une composition d'un caractère symbolique : la Déesis, la Divine Liturgie, etc. (voy. KONDAKOV, *Podlinnik*, p. 63 sq., fig. 96, 112-114, pl. X, XI, etc.; MILLET, *Mon. de l'Athos*, index iconographique). Parfois cette image se confond avec celle du Christ-Roi, dont un nombre considérable de monuments, tel le Saint-Vou de Lucques, attestent l'expansion dans l'art occidental. Dans une miniature du Psautier Serbe de Munich, daté de la fin du XIV^e ou du début du XV^e siècle, le Christ, vêtu comme un empereur byzantin, trône entre David et la Vierge qui porte, elle aussi, des vêtements royaux (Ps. XLIV, 11-12. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Denkschr. der K. Akad. der Wissensch. in Wien, Phil.-Hist. Klasse, LII, 1906, p. 30, pl. XIV, 31). Dans la copie du Psautier de Munich exécutée au XVI^e siècle, le Christ a été remplacé par David et, ce dernier, par un roi plus jeune, sans doute Salomon. Plus tard, le Christ figure dans des compositions analogues, sous l'aspect d'un évêque mais on distingue, dans ses vêtements, à la fois le pallium épiscopal et le *loros* du basileus (par exemple, KONDAKOV, *Podlinnik*, pl. X, XI et Δ') ou bien l'image est accompagnée de cette inscription suggestive, — dont la première partie nous est familière grâce aux émissions monétaires byzantines à partir du règne de Justinien II : « Roi des Rois et Grand Prêtre » (par exemple, J. STEFĂNESCU, *la Peinture relig. en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, pl. XLII et LXXXII, LICHACHEV, *Materialy*, I, pl. XXX, n° 58). Il semble que l'idée exprimée par ces images est identique à celle que saint Épiphané formulait déjà en proclamant τὴν ἱερωσύνην ἀπὸ τῆς νομοθεσίης τοῦ Χριστοῦ (*Hæres.*, XXIV, 4, cité par VASSILIEV, *Anecdota*, p. XXVI).

(1) MILLET, *Monuments de l'Athos*, pl. CCLVII, 1.

(2) KONDAKOV, *Podlinnik*, fig. 96.

(3) A. XYNGOPOULOS, Τέσσαρες φορηταὶ εἰκόνας τοῦ Διονυσίου. Ἑλληνικά, X, 2, 1938, p. 273-274, fig. 1. Cf. l'icône, déjà citée, reproduite par LICHACHEV, *Materialy*, I, pl. XXX, n° 58.

Le cloisonné et l'émail champlevé. — Un premier groupe est constitué par des monuments du champlevé qui imitent les émaux où le filigrane remplace les bandelettes traditionnelles en or lisse. Il s'agit des objets du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, slaves principalement; que j'ai rappelés dans mon étude précédente. La planche XXIII reproduit un nouvel exemple de ce genre d'après un cliché de l'École des Hautes Études. C'est un plat de reliure décoré de petites images en champlevé représentant des figures de saints et des fêtes. Bien que le nombre des sujets y soit inférieur, l'ensemble rappelle d'une façon frappante la reliure bulgare de Stoičo Angélé, datée vraisemblablement de 1755 (voy. *Cahiers*, I, p. 91/2). Les mêmes moules ont dû servir pour l'exécution des deux ouvrages; il est donc permis de leur attribuer une provenance commune et une date rapprochée (1).

Deux procédés distincts peuvent être observés dans la décoration des objets de cette catégorie. Les personnages se détachent en relief sur un fond monochrome, tandis que les ornements végétaux sont indiqués au moyen d'émaux de plusieurs couleurs et seuls leurs contours sont épargnés dans le métal. La partie iconographique de ce décor doit être mise en rapport avec des représentations tout à fait semblables mais sans émail qui apparaissent sur de nombreuses croix pectorales et petites icônes de l'époque byzantine (2). Les ornements végétaux semblent être d'une autre origine. Citons seulement pour mémoire le champlevé occidental, dont les motifs décoratifs sont d'un style très différent (3). Le dessin qui décore le chandelier de l'ancienne collection Uvarov (*Cahiers*, I, p. 91, fig. 1) rappelle les enroulements de feuillages

(1) Comme sur la reliure de Stoičo, une dédicace est gravée sur deux petites plaques, rapportées à la reliure que je reproduis ici (en haut, à droite et à gauche). La photo ne permet pas de déchiffrer cette inscription; je crois cependant reconnaître les trois premiers chiffres d'un millésime : 1, 7, 2.

(2) Un classement de ces monuments reste encore à faire. Voir, parmi les exemples les plus anciens et les mieux datés, une petite icône conservée à l'église de Saint-Antoine à Verria et publ. par A. XYNGOPOULOS, *Βυζαντινόν περίπτερον*. 'Εκ. 'Εκ. Βυζ. Σπ., IV, 1927, p. 257 sq. Sur une croix pectorale du ix-x^e siècle appartenant au monastère de Martivili, en Géorgie, les personnages se détachent en relief, tandis que certaines parties du fond (nimbes, croix à laquelle est fixé le Christ, etc.) sont garnies d'émaux : voy. N. KONDAKOV et D. BAKRADZE, *Opis' pam. drevnosti v nek. chramach i mon. Gruzii*, Saint-Petersbourg, 1890, p. 67. Ceci paraît être toutefois exceptionnel pour l'époque à laquelle appartient ce bijou. Le même procédé apparaît dès le xiii^e siècle sur des émaux de Limoges. S'agirait-il d'une ancienne pratique orientale adoptée par l'Occident qui la transmet, plus tard, aux orfèvres post-byzantins ?

(3) Sur les émaux de la vallée de la Meuse, l'ornement végétal est limité surtout à des rosettes et à des fleurons isolés : voy. W. BURGER, *Abenländische Schmelzarbeiten*. Berlin, 1930, fig. 35 sq. Pour les rinceaux plus abondants mais d'un dessin sec et incisif qui apparaissent au xiii^e siècle sur les émaux limousins, voy. MARQUET DE VASSELOI, *L'Orf. et l'émail, aux XIII^e et XIV^e siècles*, p. 948 et BURGER, *op. cit.*, fig. 69 et 73.

du Dôme du Rocher (1) et les quatrefeuilles entourés de segments de cercle qui apparaissent à Taq i Bustân, sur des soieries sassanides et, plus tard, à Samarra (2). La transmission de ces vieux motifs a dû se faire par les émaux combinés avec le filigrane dont j'ai déjà souligné le caractère oriental. Les contours striés du petit diptyque du Musée du Vatican (*Cahiers*, I, pl. XXI, 4) paraissent, en effet, reproduire la texture du filigrane et seule une filiation directe entre les deux techniques peut expliquer la présence de ce détail.

Ailleurs se manifeste une imitation du cloisonné ordinaire. On conserve au monastère de Gélat, en Géorgie, une icône du ^{xvi}^e siècle qui représente la Vierge debout, avec l'Enfant dans les bras, devant un donateur agenouillé, sans doute le roi Bagrat III (✠ 1548) (3). L'image est couverte d'un revêtement en métal estampé. Les nimbes de la Vierge et du Christ sont décorés de rinceaux et d'entrelacs, en émail champlevé mal conservé. De petites plaques représentant le Christ, des saints et des anges sont fixées à l'encadrement. Les unes sont exécutées en repoussé; d'autres, qui retiendront plus particulièrement notre attention, sont en émail champlevé sur cuivre, sauf toutefois les têtes et les mains des personnages qui sont gravées comme sur certains émaux de Limoges (pl. XXI, 3) (4).

Ces petites plaques ont été faites par un Géorgien, ainsi que l'indiquent les caractères des inscriptions. Le choix des couleurs, où dominent le bleu et le vert, accuse une parenté avec les émaux persans (5), tandis que les personnages conservent

(1) K. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932. On distingue également, de part et d'autre, des colliers de pierres précieuses qui retiennent les volutes de l'acanthé, cf. *Ibidem*, p. 196, fig. 214-221. Pour une époque plus récente, voy. par exemple un panneau de faïence turc de la fin du ^{xvi}^e siècle publ. par A. SAKISIAN, in *Mélanges Syriens*, II, Paris, 1939, pl. III, en bas.

(2) E. HERZFELD, *Am Tor v. Asien. Felsdenkmale aus Irans Heldenzeit*. Berlin, 1920, fig. 33, 36, 38 et *Maleveren v. Samarra*. Berlin, 1927, pl. XLIII, (*Die Ausgrab. v. Samarra*, II); A. U. POPE et Ph. ACKERMAN, *A Survey of Persian Art from prehist. Times to the Present*. Londres-New-York, 1939, III, p. 2685, fig. d et pl. CC.

(3) Cf. N. KONDAKOV, *Viz. Émali. Sovr. A. V. Zvenigorodskago. Ist. i pam. viz. émah*, Saint-Petersbourg, 1892, p. 158; KONDAKOV et BAKRADZE, *Opis'*, p. 28 sq., fig. 13; photo Ermakov, n° 1666 (d'où notre figure).

(4) On se gardera cependant d'affirmer qu'il s'agit d'un emprunt à des modèles occidentaux. Des procédés considérés comme caractéristiques de l'art limousin apparaissent, en effet, dès une époque plus ancienne, sur des émaux byzantins. On a déjà cité, ci-dessus, p. 140, note 2, la croix pectorale de Martivili, datée du ix^e ou du début du x^e siècle, où les personnages se détachent en relief, comme des appliques, sur un fond émaillé en partie. Cf. aussi les portes en bronze byzantines ou exécutées sous l'influence byzantine, en Italie, qui sont décorées de personnages niellés avec les têtes et les mains rapportées. Il est donc permis de supposer, par analogie, que le procédé utilisé par l'artiste de l'icône de Gélat, bien que connu des émailleurs occidentaux, n'en faisait pas moins partie d'une tradition de l'orfèvrerie orientale.

(5) Cf. KONDAKOV, *Viz. Émali*, p. 158.

le type byzantin; et on rapprochera, en particulier, les anges portant le *loros* à décor en damier des représentations analogues sur les émaux d'une des plus anciennes reliures de Saint-Marc à Venise (1). Mais ce qu'il nous importe surtout de noter, c'est que la facture s'inspire certainement de celle des émaux cloisonnés. Le tracé des parties épargnées est remarquablement fin et serré et il n'est pas douteux, que l'artiste ait cherché à imiter les cloisons utilisées autrefois par les orfèvres byzantins. Peut-être convient-il seulement d'assigner une date relativement récente à ses modèles immédiats : la couche d'émail n'atteint pas, en effet, le bord supérieur des récipients et on se rappelle que cette particularité a été observée sur des monuments du *xv^e* et du *xvi^e* siècle.

La même technique distingue une petite croix pectorale en jaspe sanglant, conservée au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin sous le n° 1883. Un médaillon champlevé en or, à pourtour granulé, est fixé sur chacune des faces de ce joyau. Le droit représente un buste du Pantocrator bénissant, au revers figure saint Georges, terrassant le dragon (2).

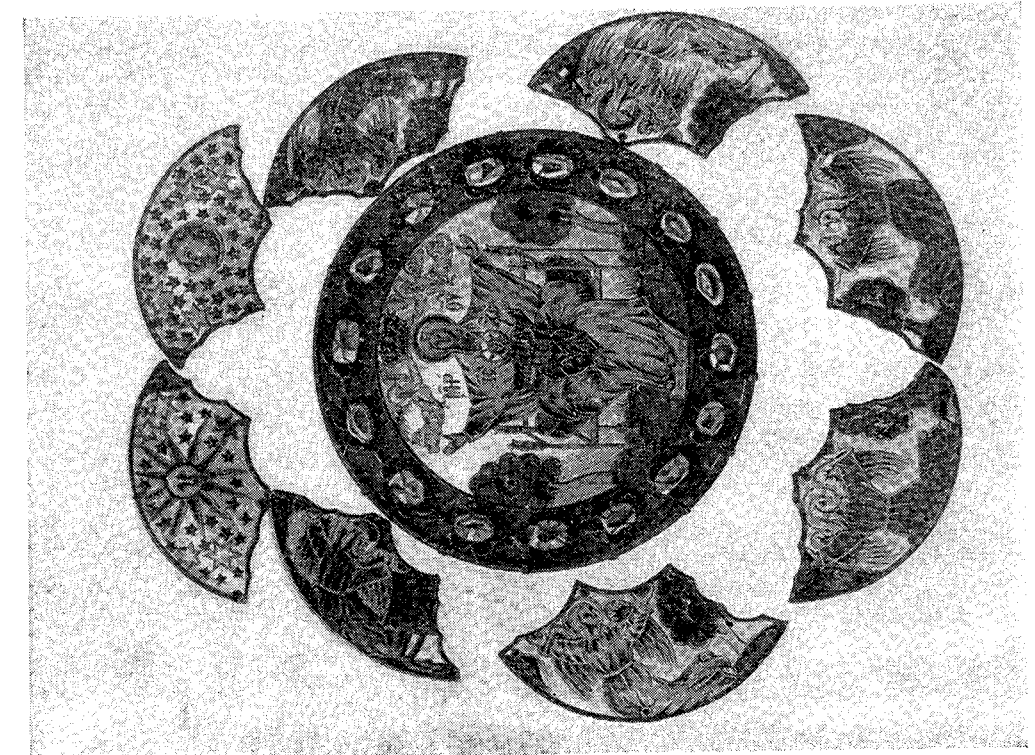
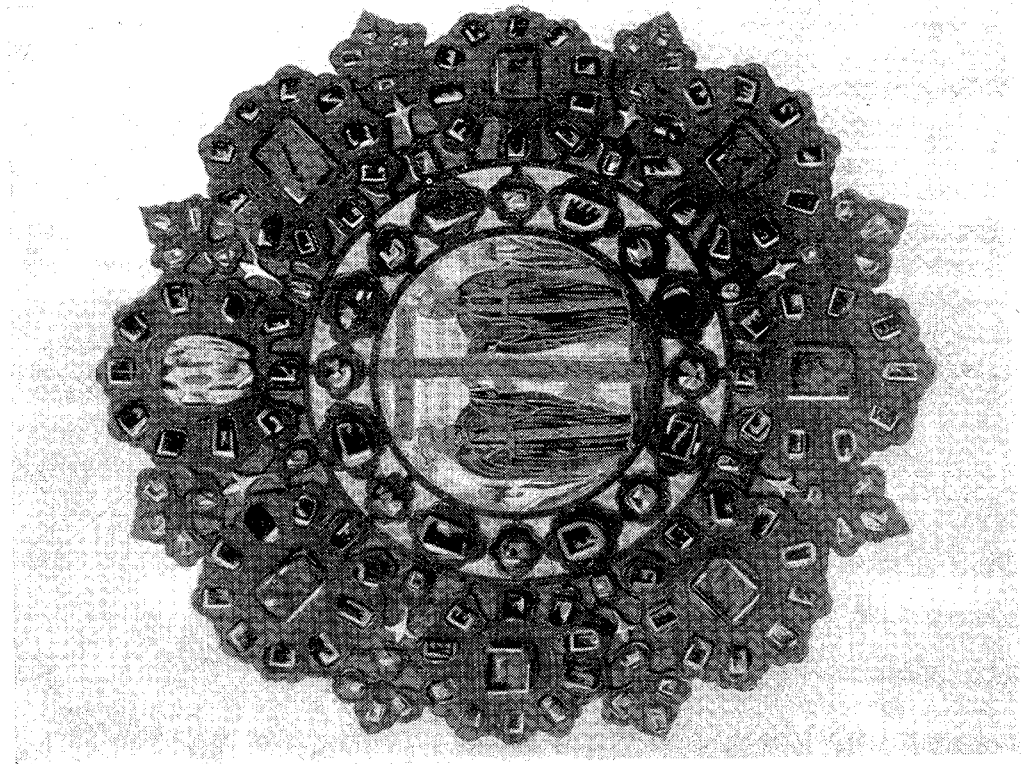
La facture de l'émail ressemble beaucoup à celle de l'icone de Gélat. Comme dans ce dernier exemple, la pâte vitreuse couvre seulement le fond des récipients dont les bords forment une arabesque encore plus fine, qui fait d'autant plus penser au cloisonné. Dans le catalogue du Musée de Berlin, cette croix est datée du *xii^e-xiii^e* siècle, mais la comparaison avec les émaux de Gélat engage, semble-t-il, à proposer une date plus récente et à classer ce bijou parmi les monuments de l'art post-byzantin.

L'émail peint. L'imitation du cloisonné caractérise plusieurs autres émaux champlevés de la fin du *xvii^e* et du début du *xviii^e* siècle, sur lesquels on distingue, en outre, l'emploi de l'émail peint.

Un exemple de ce genre est constitué par une série de quinze médaillons et

(1) A. PASINI, *Il Tesoro di S. Marco in Venezia*, Venise, 1885, pl. VI.

(2) O. WULFF, *Bildwerke d. christl. Epochen. Altchristl. u. mittelalt. byz. u. ital. Bildw. (K. Museen zu Berlin)*, II, Berlin, 1911, p. 69, pl. VI et VII. Voy. aussi un médaillon, d'une facture plus grossière, appartenant à la col. Bagge (pl. XXIX du catalogue photographique). Le droit représente le Christ en buste; le revers deux empereurs, en buste également, soutenant une croix. Il semble que ce soit l'imitation d'une monnaie du règne de Constantin VII et Romain II (cf. W. WROTH, *Catalogue of the Imp. Byz. Coins in the Brit. Mus.*, II, Londres, 1908, pl. LIII, 12-14; cf. pl. L., 10, LIV, 4, LVI, 1-8). Les artistes post-byzantins se sont inspirés encore ailleurs de la numismatique plus ancienne. Voy., par exemple, un diptyque en os du *xvii^e* siècle au Musée Bénaki reproduisant une monnaie d'Alexis Comnène (Salle I, vitrine 32, n° 84, *Guide du Musée*, éd. 1936, p. 33). Ces objets sortiraient-ils d'une officine de faussaires de l'époque? Il est vrai que l'imitation de monnaies distingue aussi des objets d'arts mineurs beaucoup plus anciens : on a pu rapprocher, par exemple, les « intailles d'Alsen » mérovingiennes des revers monétaires du Bas-Empire (FORRER, *Reallexikon*, s. v. *Alsennergemmen*).



1 et 2. MOSCOU, ANCIEN PALAIS DES ARMURES. MÉDAILLONS ÉMAILLÉS.

petites plaques en forme de quart de cercle, aux bords découpés, conservés à l'ancien Palais des Armures à Moscou (pl. XXIV et XXV) (1). L'ensemble avait été apporté en Russie en 1665 par un orfèvre de Constantinople, désigné dans les inventaires du Palais des Armures sous le nom de Jean Juriev (2).

Ces bijoux, dont plusieurs étaient sertis d'or et de pierres précieuses, étaient cousus sur une pièce de tissu et formaient une sorte de collier, appelé *barmy* ou « diadème des tzars » (*carskaja diadima*). L'ornement, qui dérive vraisemblablement du *maniakès* byzantin, était considéré comme un des insignes les plus vénérables de l'Empire russe (3).

Les sujets qui y ont été représentés peuvent être interprétés de la façon suivante :

La plus grande partie des émaux du Palais des Armures est consacrée à l'illustration des pasumes CXLVIII-CL, que les orthodoxes récitent pendant l'office matutinal correspondant aux *laudes* (αἵνοι) (4). Une première image montre la gloire du royaume des cieux : on y voit la Vierge avec l'Enfant, assise sur un trône et couronnée par des anges; la scène est située dans le Paradis, représenté par un cadre de verdure (pl. XXIV, 1). Sur les trois médaillons suivants, on distingue le roi David entouré de musiciens et louant le Seigneur « au son de la harpe, de la trompette, du luth et des cymbales » (pl. XXV, 3) (5), puis toute la création rendant des actions de grâce : d'une part, « les rois de la terre et tous les peuples », également présidés par David (pl. XXV, 4) (6), d'autre part, « les montagnes et les

(1) Cf. A. VELIMANN, I. SNĚGIREV et F. SOLNCEV, *Drevnosti Rossijskago Gosudarstva*, Moscou, 1849-1853, II, nos 26-29 (texte de l'inventaire de 1702 et planches).

(2) Sans doute Ἰωάννης Γεωργίου. Ainsi le versificateur connu V. TREDIAKOVSKIJ traduisait le nom d'Eusèbe de Pamphile, Evsevij Pamfilov (*Mnenie o načale poézii i stichov vootščee. Stichotvorenija*, éd. A. ORLOV, 1935, p. 409) Suivant le même auteur, les patronymiques grecs en δης doivent trouver leur équivalent russe en vič, par exemple Priamovič, Chronovič, etc. (*Ibidem*, p. 399). — Georgiou avait reçu pour prix de son travail 18.325 roubles : prix surfait, puisque l'estimation de l'inventaire de 1702 est seulement de 3.917 roubles. — Voy. une liste d'autres émaux apportés de Constantinople à Moscou au XVII^e siècle : N. ZABĚLIN, *Istoričeskoe obozrènie finistjannogo i ceninnago děla v Rossii*, Saint-Petersbourg, 1853, p. 69-73.

(3) KONDAKOV, *Russkie Klady*, p. 158 sq. Cf. pour les insignes de l'Empire russe, en général : W. REGEL, *Analecta byzantino-rossica*, Saint-Petersbourg, 1891, p. LVIII sq.

(4) Ὁρθόδοξον το Μίστα, éd. M. Saliberos, Athènes, s. d., p. 71-81.

(5) Les personnages sont identifiés dans l'inventaire de 1702, sans qu'il soit fait, toutefois, de rapprochement avec le texte des Psaumes. Voy. la miniature correspondante dans le Psautier Serbe de Munich, SIRZYGOWSKI, *Miniaturen*, pl. XLIV, n° 103 (Ps. CL, 3-4).

(6) L'inventaire de 1702 décrit seulement les personnages, d'une façon inexacte, du reste : « chœurs de rois, d'évêques et de prophètes », sans identifier la scène. Cf. SIRZYGOWSKI, *op. cit.*, pl. XLV, n° 105 (Ps. CL, 6).

coteaux, les arbres, les bêtes et les oiseaux » (pl. XXV, 2) (1). A la même série laudative se rattachent les huit petites plaques en quart de cercle qui représentent les cieux avec le soleil, la lune et les anges nommés les uns comme les autres dans les versets 2 et 3 du psaume CXLVIII (pl. XXIV, 1).

Restent trois médaillons qui ont trait à des sujets d'une nature différente. L'un d'eux reproduit une composition fréquente dans l'art byzantin : Constantin et Hélène, « les empereurs égaux aux apôtres » suivant l'inscription (2), soutenant la croix (pl. XXIV, 2). Les deux autres se rapportent à la mort de Julien l'Apostat. On voit, d'abord, saint Basile priant pour la fin des persécutions déclenchées par Julien ; à ses côtés, réalisant sa prière, saint Mercure tue l'apostat d'un coup de lance (pl. XXV, 5) (3). Le dernier médaillon montre saint Basile apprenant le miracle à ses acolytes devant une église consacrée à la Vierge sur le Mont Didyme, tandis que la colombe du Saint-Esprit descend sur son front (pl. XXV, 1) (4). Il s'agit de l'illustration d'une légende qui avait été consignée dès le VI^e siècle dans la *Chronique* de Malalas et que l'on retrouve plus tard dans la *Vie de saint Basile* par le pseudo-Amphiloque, datée du VIII^e-IX^e siècle, et, plus tard encore, dans des textes hagiographiques de l'époque post-byzantine, comme le *Thesaurus* de Damascène (5). L'émailleur « du diadème » s'est probablement inspiré de ces dernières sources qui indiquent, — du reste en accord avec Malalas, — que saint Basile avait annoncé la mort de Julien seulement aux membres du clergé (6), tandis que dans la version du pseudo-Amphiloque il est question du peuple entier (7).

Il n'existe pas de représentations analogues dans les illustrations de la *Vie de saint Basile* qui nous sont parvenues en Cappadoce et à Santa Maria Gradellis à Rome (8). Notre identification est confirmée, cependant, par une miniature des Homélies de Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale (9), le *Parisinus* 510,

(1) Là encore l'inventaire de 1702 énumère seulement les représentations : « animaux, oiseaux, arbres ». Cf. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, pl. XLI et XLIV, nos 96 et 103, registre inférieur (Ps. CXLVIII, 7-10 et CL, 3-4).

(2) Κωνσταντίνος καὶ Ἑλένη, οἱ ἰσαποστόλοι βασιλεῖς.

(3) Le médaillon est accompagné de l'inscription suivante : Διὰ δεήσεως τοῦ μεγάλου Βασιλείου, Ἰουλιανὸς ὁ παραβῆτης ὑπὸ τοῦ μεγαλομάρτυρος Μερκουρίου ἀοράτως ἀναιρεῖται. Ce texte est inspiré d'un stichère du 24 novembre, jour consacré à la commémoration de saint Mercure (S. BINON, *Essai sur le cycle de saint Mercure* Paris, 1927, p. 134).

(4) Inventaire de 1702 : « Une église avec des figures de prélats en attitude de prière ».

(5) BINON, *op. cit.*, p. 23 sq.

(6) *Ibidem*, p. 28, note 3.

(7) *Ibidem*, p. 24.

(8) Voy. G. DE JERPHANION, *Hist. de saint Basile dans les peint. cappadociennes et dans les peint. romaines du moyen âge. Byzantion*, VI, 1931, p. 535 sq.

(9) OMONI, *Miniatures des plus anciens mss. grecs de la Bibl. Nat.* pl. LIV, 2, cf. BINON, cf. *op. cit.*, p. 126. La miniature illustre un passage du sermon de saint Grégoire,

qui représente, sur deux registres superposés, d'abord saint Basile priant devant une église en présence de différents personnages, — peuple et clergé cette fois, — puis,



FIG. 2. — Bibliothèque Nationale. Manuscrit grec 510, fol. 409^{vo}.

l'intervention miraculeuse de Mercure (fig. 2). La première composition rappelle d'une façon frappante l'émail correspondant de Moscou, bien qu'elle illustre, non la réunion qui suivit le miracle, mais celle qui le précéda. Dans la seconde scène,

Adversus Julianum, II (MIGNE, P. G., XXXV, col. 680) où — chose assez remarquable — la mort de l'Apostat est attribuée à une cause naturelle. Cette indépendance de l'illustration vis-à-vis du texte mériterait un examen plus approfondi.

saint Mercure est représenté à cheval et non à pied et la figure de saint Basile orant a été supprimée. L'émailleur aurait reproduit ici un modèle plus récent; plusieurs icones de l'époque post-byzantine montrent, en effet, l'évêque de Césarée assistant au meurtre de Julien (1). Environ huit siècles séparent la miniature du *Parisinus* des médaillons de Moscou et il eût été surprenant qu'on n'y observât pas quelques différences.

L'ensemble de ces images forme un cycle iconographique cohérent comparable aux cycles déterminés par A. Grabar dans son livre sur l'art byzantin séculier (2). Un enseignement se dégage ici sur le rôle du souverain, représenté sous ses différents aspects. Comme Constantin et Hélène, le tzar doit être le soutien de la Foi. Comme David, il participera, avec toute la création, aux actions de grâce rendues à Dieu, dont seule la royauté, proclamée par les puissances célestes, est absolue et universelle. S'il manquait à cette mission, il serait voué au sort de Julien l'Apostat.

Ce programme exprime bien les idées théocratiques qui dominaient à la cour de Moscou au XVII^e siècle, transformant le Kremlin et le pays entier en un vaste couvent, à la règle d'une incroyable austérité (3). Des compositions d'un caractère didactique, qui affirmaient la supériorité du pouvoir spirituel sur le temporel, sont signalées, du reste, dans la décoration du « Palais d'or » à Moscou, exécutée quelque cent ans plus tôt, vers 1547, au début du règne de Jean le Terrible. Une scène qui montrait le moine Barlaam enseignant la vanité du monde à Joasaph y figurait à côté de l'histoire de Josué, de sorte que l'humilité et l'obéissance du jeune prince hindou étaient proposées comme modèles aux tzars, au même titre que les victoires du capitaine biblique (4). Il n'est pas sans intérêt d'observer la différence qui existe entre cet idéal moral du souverain et la conception byzantine, plus ancienne, du pouvoir impérial telle que l'a définie A. Grabar. Sans doute, le basileus était considéré comme le vassal et le serviteur de Dieu, mais c'était aussi son second sur terre et

comme son image exacte dans la plénitude de la gloire (1). A cet égard, les émaux du Palais des Armures présentent un contraste suggestif avec ceux qui décorent un insigne royal du XI^e siècle, la Sainte Couronne hongroise, où l'on voit un empereur, Michel VII Doucas, faisant pendant au Christ, et seule la place respective occupée par ces personnages, — l'un devant, l'autre derrière, la couronne —, distingue la nature divine de l'un de l'humanité de l'autre (2).

Suivant un inventaire de 1702, les médaillons de Moscou sont décorés d'émaux « en mosaïque », *musija* de μουσαϊον, *musivum*. Cette expression désigne d'ordinaire la technique du cloisonné (3). En l'espèce, il s'agit, il est vrai, d'émaux champlevés mais, comme dans les exemples qui viennent d'être notés à Gélât et au Musée de Berlin, des contours très fins, semblables aux cloisons traditionnelles étant épargnés dans le métal, on a pu confondre les deux techniques.

Tous les visages sont gravés, ainsi qu'il a été également observé sur l'icone de Gélât. Il en est de même pour les représentations des animaux et des oiseaux du médaillon illustrant le psaume CXLVIII, 10. En outre, l'artiste a largement utilisé le procédé de l'émail peint pour rehausser certains détails des compositions, notamment l'herbe et les fleurs sous les pieds des personnages, la croix placée entre Constantin et Hélène, les ramages d'or sur le manteau de David, les instruments des musiciens qui entourent ce dernier et toutes les inscriptions.

Les couleurs sont peu nombreuses et tranchent les unes sur les autres. Ce sont le rouge, le vert, le jaune, deux teintes de bleu, l'une claire, — l'autre plus foncée, — enfin l'or. Les fonds sont blancs; on peut se demander si c'est une imitation des émaux peints occidentaux ou bien la survivance d'une ancienne tradition orientale qui distingue une coupe ortokide du XII^e siècle en émail cloisonné, conservée au Musée d'Innsbruck et, à une époque plus récente, les émaux persans quels qu'en soient les procédés de fabrication (4).

A la même catégorie de champlevé rehaussé d'émail peint appartiennent deux monuments géorgiens dont M. L. Grinberg a bien voulu me communiquer les photographies ainsi qu'une traduction des dédicaces qui les accompagnent. Le premier est une reliure d'évangile, d'une forme particulière à l'Orient, avec des parties mobiles destinées à protéger les tranches du livre (pl. XXII, 3) (5). L'iconographie du décor est identique à ce que l'on voit d'ordinaire sur les couvertures des évangiles

(1) Voy. les exemples cités par BINON, *op. cit.*, p. 129 sq. (icone de 1630 à saint Nicolas à Lavra, peintures arabes et éthiopiennes, etc.).

(2) *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936 (Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, 75).

(3) Cf. P. PASCAL, *Avvakum et les débuts du Rascol. La crise religieuse au XVII^e siècle en Russie*, Paris, 1938, p. 161 sq. et *passim*. L'attitude des étrangers paraît particulièrement instructive à cet égard. Ainsi les compagnons du patriarche Macaire d'Antioche qui séjourna à Moscou au milieu du XVII^e siècle, hâtèrent leur départ afin d'éviter les fatigues des cérémonies religieuses de la semaine sainte, trop longues et trop nombreuses, telles que les Russes les célébraient alors (Paul d'ALEP, *Voyage du patriarche d'Antioche Macaire en Russie*, trad. russe de G. Murkos, Moscou, 1898, IV, p. 161-162).

(4) N. ANDREEV, *Ioann Groznyj i ikonopis' XVI veka. Annales de l'Inst. Kondakov*, X, 1938, p. 190.

1) GRABAR, *L'Empereur*, p. 98 sq.

(2) *Ibidem*, p. 15.

(3) ZABÉLIN, *Ist. obozrénie*, p. 5 et 99; KONDAKOV, *Viz Émali*, p. 112.

(4) POPE-ACKERMAN, *op. cit.*, III, p. 2588. Pour la couleur des fonds des émaux à l'époque byzantine, voir ROSENBERG, *Zellenschmelz*, II, p. 61.

(5) Cf. KONDAKOV-BAKRADZE, *Opis'*, p. 60; H. GLÜCK, *Die christ. Kunst des Ostens*, Berlin, 1923, pl. CXXIII.

byzantins. Le plat supérieur représente la Crucifixion, entre la Vierge, saint Jean et un troisième personnage, dont le corps et une partie de la tête sont curieusement coupés par le cadre. De l'autre côté de la reliure apparaît la Descente aux Limbes, avec Adam et Ève, agenouillés symétriquement à droite et à gauche du Christ qui les tient par la main, suivant une formule répandue dans l'art à partir du ^{xiv}^e siècle (1). Les pieds du Christ sont posés sur les portes brisées de l'Enfer, représentées par deux petites planches. Dans le fond, on voit David et Salomon et, au premier plan, Hadès, sous un aspect assez imprévu : il est imberbe, accroupi, tel un Bouddha, et attaché par deux longs câbles qui semblent lui laisser une certaine liberté de mouvements. Là encore, le cadre empiète sur les personnages latéraux. Un rinceau fait le tour de chacun des deux plats. La dédicace gravée sur le dos et les parties latérales de la reliure, indique la date de 1707 et le nom du donateur, Giorgi Kwinikhidzé, secrétaire du roi de Karthli, Giorgi XI (Shah Nawas II) qui régna de 1675 à 1709 (2).

(1) Le premier exemple connu, dans la peinture monumentale, semble être à l'église de Studenica en Serbie, en 1314 (P. POKRYŠKIN, *Pravoslavnaja cerk. archit. XII-XVII stol. v. nyněšnem Serbskom Korolevstvě*. Saint-Petersbourg, 1906, pl. LXIII). Voir, aussi le Manuel de DENYS DE FOURNA (PAPADOPOULO-KERAMEUS, *Manuel*, p. 110) et la plupart des peintures de l'Athos (MILLEI, *Mon. de l'Athos*, pl. LXIX, 3; CXXIX, 1; CLIV, 2; etc.). La composition byzantine plus ancienne était asymétrique. Adam et Ève y étaient représentés l'un à côté de l'autre, Adam agenouillé, le Christ le prenant par la main sans toucher à Ève (N. POKROVSKIJ, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščestvenno viz. i russkich*. Saint-Petersbourg, 1892, p. 399 sq.). Une première esquisse de la composition symétrique apparaît dès le ^{ix}^e siècle dans le Psautier Chludov et, plus tard, dans d'autres manuscrits. Adam et Ève y sont représentés des deux côtés du Christ, mais celui-ci prend par la main seulement Adam et se borne à un geste de bénédiction dans la direction d'Ève (E. KOSIECKAJA, *K ikonografii Voskresenija Christova. Sem. Kond. II*, 1928, pl. IX, 3 et p. 70; POKROVSKIJ, *Evangelie*, pl. I). A. GRABAR a déjà indiqué ce que le thème de la Descente aux Limbes doit à l'art impérial (*L'Empereur*, p. 245 sq.). D'autre part, il semble que les attitudes des différents personnages qui animent cette scène puissent être mises en rapport avec un apocryphe du Nouveau Testament, les Actes de Pilate. Ce texte décrit, en effet, le geste du Christ tendant la main vers Adam et celui-ci, plein de reconnaissance, tombant aux pieds du libérateur. Notons en passant que l'attitude du Protoplaste peut être en conséquence interprétée soit comme le mouvement d'une personne qui se lève, — et seule cette exégèse a retenu jusqu'ici l'attention, — soit comme une gémulation. La façon dont le personnage a été représenté au Protaton, — le corps lourd, entraîné, semble-t-il, par son poids (MILLEI, *Mon. de l'Athos*, pl. XII, 4), — — confirmerait cette dernière interprétation. Mais de même que les images, le texte des Actes de Pilate a évolué dans le temps et un nouvel épisode a été introduit dans la version latine la plus récente : après Adam, Ève tombe, à son tour, aux genoux du Christ et rend des actions de grâce. Là encore, en créant la composition « symétrique », les artistes auraient suivi les indications de l'apocryphe. (On trouvera la traduction des différentes versions des Actes de Pilate dans l'ouvrage de M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*. Oxford, 1924, p. 137 sq.).

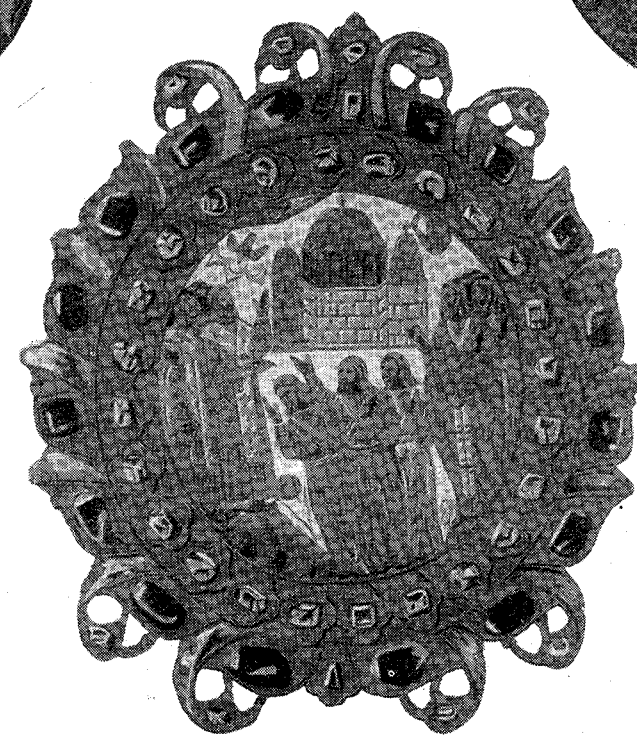
(2) Voir, sur ce souverain, M. BROSSET, *Hist. de la Géorgie depuis l'Antiquité jusqu'au*



2



3



1



4



5

1 à 5. MOSCOU, ANCIEN PALAIS DES ARMURES. MÉDAILLONS ÉMAILLÉS.

Le dessin est mauvais, les personnages raides et disproportionnés. L'artiste a cependant réussi à donner aux visages des traits orientaux accusés, différents du type byzantin habituel qui est plus élégant, mais aussi plus conventionnel. Ceci est une particularité que l'on observe dès l'époque la plus ancienne sur les émaux géorgiens, où la maladresse du dessin s'allie toujours à une certaine recherche naïve de la vérité dans l'exécution des visages (1). D'autres détails évoquent également l'Orient: les figures coupées par le bord du cadre, comme dans les miniatures iraniennes; la mandorle du Christ terminée en arc en accolade, Hadès représenté de face, couvert de ses chaînes ainsi qu'il apparaît dans l'art occidental, mais aussi en Abyssinie (2).

Le second émail, dont l'examen conclura cette étude, représente la Vierge orante, avec le buste de l'Enfant devant la poitrine (pl. XXI, 4). C'est une variante du type iconographique de la Mère de Dieu des Blachernes (3). Le dessin, meilleur que sur la reliure de Giorgi Kwinikhidzé, se distingue par le même naturel dans le rendu des traits du visage. On notera aussi le mouvement gracieux et maternel, différent des originaux byzantins, dont la Vierge penche légèrement la tête sur l'épaule (4). L'émail est monté dans un encadrement en argent gravé, muni de deux anneaux de suspension. Le revers est constitué par une plaque en argent repoussé (5) représentant

XIX^e siècle, II, 1. Saint-Petersbourg, 1856, p. 82 sq.; W. ALLEN, *A Hist. of the Georgian People*. Londres, 1932, p. 176.

(1) Cf. les émaux suivants que l'on peut tenir avec certitude pour géorgiens : cinq médaillons fixés sur l'icone du Christ à Gélât (D. GORDEEV, *Opisanie pjati émalevych medal'onov s gruzinskimi nadpisjami*. *Christ. Vostok*, V, 3, 1917, p. 209 sq., pl. XLVI; KONDAKOV, *Viz. Emali*, fig. 113), plusieurs autres médaillons répartis entre les encadrements des icones de saint Michel à Djoumati et de la Vierge à Khopi (KONDAKOV-BAKRADZÉ, *Opis'*, p. 84, fig. 48 et 49), un émail à l'ancienne collection Botkin (*Sobranie M. P. Botkina*. Saint-Petersbourg, 1911, pl. LXXXV).

(2) B. TURAEV et D. AJNALOV, *Proizvedenija abissinskoj živopisi, sobrannyja doktorom A. I. Kochanovskim*. *Christ. Vostok*, II, 1913, pl. XIX.

(3) KONDAKOV, *Ikongr. Bogomateri*, II, p. 103 sq.; J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*. Paris, 1921, p. 50-51.

(4) Ce mouvement peut être observé à Byzance dès le XII^e siècle, mais dans un autre type iconographique, celui de l'Eleousa, voir WULFF et ALPAIOV, *Denkm. d. Ikonenmalerei*, p. 62 sq. Par contre, la Vierge des Blachernes conserve toujours une attitude frontale et hiératique.

(5) La juxtaposition, sur le même objet, de l'émail et du repoussé — l'un étant réservé pour le droit, l'autre pour le revers — est fréquente dans l'art byzantin. Voir, par exemple, les icones de la Vierge au trésor de Maëstricht (Fr. BOCK et M. WILLEMSSEN, *Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschatze zu Maëstricht*. Neusz, 1872, p. 149, fig. 59-60) et au Musée de Sofia (B. FILOW, *Early Bulgarian Art*. Berne, 1911, fig. 35; dans cet exemple, l'émail est réservé, exceptionnellement, pour le revers). La même particularité peut être observée sur un grand nombre de staurothèques émaillées dont plusieurs sont citées dans une liste dressée par B. DE MONIESQUIOU FEZENSAC, *Le reliquaire de la « Pierre du Sépulcre » de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris*. Extrait des *Mon. Piot*, XXXII, 1932, p. 5, note 2.

les Instruments de la Passion, dressés sur les marches du Golgotha et se détachant sur un fond de feuillage. Une inscription sur la tranche nous apprend que cette petite icône avait été dédiée, en 1710, à l'église de la Vierge de Sion, par la princesse Khwaramzé pour la rémission de ses péchés et en mémoire de sa fille Thamar, enterrée dans ce sanctuaire. Le nom de Khwaramzé est mentionné dans d'autres documents géorgiens; c'était la fille de la déopali Thoutha et de Léwan, frère du roi Giorgi XI (1).

Ainsi qu'il a été dit, ces deux monuments, la reliure de Kwinikhidzé et l'icône de Khwaramzé, présentent un dernier exemple d'émaux champlevés, inspirés du cloisonné et rehaussés d'émail peint. La comparaison avec les autres objets cités ci-dessus permet d'observer, il est vrai, quelques particularités. L'émail est posé en couche très fine, qui s'effle facilement, cependant il atteint le niveau supérieur des contours épargnés. Sur la reliure de Kwinikhidzé, il les dépasse et forme des bavures. L'émail peint a été utilisé non seulement pour rehausser certaines parties du champlevé, comme sur le collier de Moscou, notamment le périzona du Christ en croix, mais aussi pour représenter les visages. Ce sont des détails d'une importance secondaire; l'intention de l'artiste était d'imiter la technique du cloisonné : il y employa les moyens dont il disposait.

Conclusion. Les monuments qui ont été présentés dans ces deux études successives témoignent de la survivance de l'ancienne technique byzantine à une époque postérieure à la chute de Constantinople et permettent d'en apprécier les différents aspects. Un joyau comme la croix pectorale de Paris, reproduite dans la première livraison des *Cahiers Archéologiques* (pl. XXII, 5-6) séduira par l'élégance et la finesse de l'exécution. Ailleurs, l'art des émailleurs a paru plus fruste. C'est bien la fin d'une série, dont l'icône de saint Grégoire au Musée Byzantin d'Athènes (*ibidem*, fig. 3) situe la dernière étape dans le domaine de l'imagerie populaire.

D'autres procédés, — l'émail combiné avec le filigrane le champlevé et l'émail peint, — devaient l'emporter alors dans l'art. On a pu se demander toutefois si leur vogue n'a pas été déterminée par l'emprise du cloisonné sur les habitudes des orfèvres. La décadence de cette dernière technique a certainement favorisé l'expansion de l'émail combiné avec le filigrane. Le médaillon du Musée Bénaki et les ripidia de Serrès et du Mont Ménoikeion permettent de saisir une véritable transition entre les deux procédés. La même influence distingue des monuments du champlevé. Les contours épargnés de l'icône de Gélat et du « diadème » des tzars de Moscou sont destinés à imiter les cloisons des émaux plus anciens. Enfin, l'emploi de l'émail peint devait

(1) BROSSET, *Hist. de la Géorgie*, II, 1, p. 85 et 627.

permettre d'obtenir, en une certaine mesure du moins, le fini du cloisonné sur des objets en champlevé.

Ces analyses ont fait connaître, d'autre part, les sources d'inspiration des émailleurs de l'époque post-byzantine. Je viens de rappeler les influences de l'imagerie populaire qui introduisirent dans le domaine du folklore l'art le plus raffiné que Byzance ait jamais pratiqué. Ailleurs apparaît l'imitation de la peinture, surtout des icônes et des fresques de l'école « italo-crétoise » : c'est un témoignage des influences occidentales. Mais les apports de l'Orient musulman sont peut-être plus sensibles encore. On les a reconnus dans la manière de représenter la figure humaine, dans le choix des couleurs, dans la forme et la profusion du décor végétal. Un archaïsme surprenant semble les distinguer parfois, comme sur la croix pectorale de Paris ou sur le chandelier de l'ancienne collection Uvarov. Ces observations s'ajouteront, utilement, je veux le croire, à nos connaissances encore fragmentaires de ce domaine que Nicolas Iorga a si bien appelé « Byzance après Byzance ».

A. FROLOW.

MÉLANGES

HYPOTHÈSE SUR LA DATE DE LA BASILIQUE CONSTANTINNIENNE DE SAINT-PIERRE DE ROME

par W. Seston.

On commence à connaître en France les premiers résultats des fouilles entreprises en janvier 1941 sous la nef de gauche de l'actuelle basilique de Saint-Pierre, dans les *Sacre Grotte Vaticane* (1). Deux cimetières superposés ont été découverts. On a d'abord rencontré des sarcophages de marbre et des tombes parfois très humbles en terre cuite, juxtaposées à quelques dizaines de centimètres sous le pavement de marbre de la basilique constantinienne. Cette nécropole est postérieure à Constantin; elle est en tous points analogue à celles qui furent établies dans le sol des églises du Haut Moyen Age; aussi bien, un sarcophage porte-t-il la date du 1^{er} janvier 414 (2).

Une couche de terre rapportée sépare ces tombes d'une double série de grands sépulcres familiaux alignés de chaque côté d'un *iter* et s'ouvrant vers le sud, c'est-à-dire du côté de la vallée. Ils avaient été construits selon la belle technique du second siècle en briques et en travertin, pour résister aux intempéries, car ils étaient établis au-dessus du sol. Si les voûtes sont le plus souvent en partie détruites, les façades sont aujourd'hui presque intactes avec une hauteur qui atteint parfois 4 m. 80. Leur architecture et leur décoration sont encore plus riches que celles que l'on admire au *sepolcreto* de l'Isola Sacra, près d'Ostie.

Ces tombeaux contiennent des cippes, des urnes funéraires et surtout des sarcophages dont certains sont remarquables par leur beauté et leur parfaite conservation. Deux sarcophages seulement — pour autant que le permettent les publications encore provisoires dont nous disposons — peuvent être datés avec certitude, c'est-à-dire par le libellé des

(1) Je n'ai pu utiliser pour cette étude que l'article de F. Cumont, *Rapport sur une mission à Rome*, *CR. Acad. insc.*, 1945, p. 389 suiv. et ceux de E. Iosi, *Gli scavi nelle Sacre Grotte Vaticane* et de G. Nicolosi, *Questioni nuove intorno alla Basilica Costantiniana in Vaticano*, parus dans *Il Vaticano nel 1944*, Roma mai 1944.

(2) Des tombes appartenant certainement à cette nécropole avaient été rencontrées en 1626, autour de la Confession, quand le Bernin établit les fondations de son baldaquin (cf. H. Lietzmann, *Petrus u. Paulus in Rom*, 2 éd., Berlin-Leipzig, 1927, p. 194 suiv.).

inscriptions qu'ils portent et en dehors du style que l'on pourrait reconnaître à leur décoration. Ostoria Chelido, qui fut ensevelie dans le mausolée des *Caetennii*, est la fille d'Ostorius Evhodianus, qui est un rhéteur grec venu à Rome au second siècle. Fannia Redempta est la femme d'Aurelius Hermes, qui est l'affranchi de deux empereurs qui sont Dioclétien et Maximien. Le *sepolcreto* du Vatican, qui remonte certainement au second siècle pour le moins, a donc servi jusqu'à l'extrême fin du III^e siècle, sinon le début du IV^e. Jamais on ne semble avoir cessé d'y ensevelir des morts : un même tombeau, qui fut construit et décoré par des sectateurs de divinités égyptiennes (1), a été utilisé par des fidèles de Bacchus, enfin par des Chrétiens. Nulle part on ne relève la trace de destructions anciennes. On ajouta, au contraire, jusqu'au règne de Constantin, des salles nouvelles où on aménagea des escaliers qui permettaient de descendre dans les sépulcres à partir de la colline toute proche du Vatican. Jamais, on peut le dire, le fanatisme religieux n'a porté atteinte à une décoration ressortant à une foi abandonnée ou ennemie : dans leur mausolée, des mystes dionysiaques, puis des Chrétiens, ont conservé l'image des divinités égyptiennes qui avaient été chères à leurs ancêtres. Vénus n'a pas cessé de décorer le tombeau des *Caetennii*, où des Chrétiens vinrent dormir *in pace*, à côté de leurs aïeux païens. Il est évident que les ouailles du Pape Etienne n'ont pas eu connaissance ou n'ont pas compris les griefs que Cyprien, l'intransigeant évêque de Carthage, faisait à un évêque espagnol d'ensevelir des chrétiens dans des tombeaux profanes avec des païens (2).

L'ensemble de ces tombeaux fut enseveli dans un remblai sur lequel fut bâtie la basilique constantinienne de Saint-Pierre. Les fondations de l'édifice nouveau trouvèrent appui sur les murs des mausolées, dont elles traversèrent parfois les voûtes pour atteindre le sol vierge ou simplement un solide sarcophage. Jamais les fouilleurs modernes n'ont rencontré les substructions du Cirque de Néron, dont, depuis la Renaissance une tradition vivace voudrait qu'elles eussent servi de fondement à la nef de gauche de la basilique constantinienne. Giacomo Grimaldi, qui se dit le témoin oculaire de la construction faite sous Paul V de cette partie de l'église actuelle, n'a-t-il pas écrit qu'il les avait vues (3)? Ce clerc connaissait trop bien les récits des *Acta Petri et Pauli* et du *Liber Pontificalis* relatifs à la mort et à la sépulture de l'Apôtre, qui s'accordent à placer l'une et l'autre dans le *Vaticanium*, près de la *naumachia* ou du *palatium Neronis*, autrement dit près du Cirque de Néron (4). Son excuse est que les fouilles faites pour l'établissement des murs et des colonnes de la nouvelle basilique ne permettaient pas de son temps de se faire une idée exacte de l'ensemble monumental rencontré sous l'église constantinienne. Personne ne soutiendra désormais que Saint-Pierre de Rome est bâti en partie sur l'ancien cirque de Néron. D'autre part, personne ne pourra nier que la Confession constantinienne n'était point dans le voisinage de ce cirque, car une inscription païenne qu'on vient de découvrir dans le *sepolcreto*, situe celui-ci *in Vatic(ano) ad circum* (5). Ce texte, qui par ses caractères épigraphiques, paraît être du second siècle, sera rapidement célèbre, car il authentifie certains détails topographiques de la tradition des hagiographes.

(1) De l'autre côté de la Confession, sous la colonne NE du baldaquin du Bernin, on trouva en 1626 une inscription qui fait mention d'une femme qui se dit *cultrix deae Phariae* (sic). Aujourd'hui perdue, cette inscription figure au C I L., VI, 17895 a.

(2) *Ep.*, 67, 6 : *filios in eodem collegio exterarum gentium more apud profana sepulcra depositos et alienigenis consepultos*.

(3) Cf. le texte retrouvé dans le *Codex Ambros.*, A 178 et publié par Chr. Huelsen dans *Miscellanea Ceriani*, 1910, p. 257 suiv. H. Lietzmann l'a reproduit dans l'appendice VI de son livre, p. 313 suiv.

(4) *Lib. Pont.* (Duchesne) part. I, p. 118; *Acta apost. apocr.* (Lipsius), I, 1-22.

(5) *An. Ep.*, 1945, 136.

Autre fait également indiscutable que nous apporte l'évidence de la fouille : nulle part on n'a rencontré les restes d'une église ou d'une chapelle qui serait antérieure à la basilique constantinienne. Comme Hans Lietzmann l'a bien vu (1), Constantin a bâti son église directement sur un cimetière païen. Mais il y a plus. Nous pouvons aujourd'hui étudier les tombes chrétiennes éparses dans divers mausolées païens et même un mausolée entièrement décoré par des Chrétiens qui y ont mis, avant la fin du II^e siècle, sur la voûte et les parois, les plus anciennes mosaïques chrétiennes que nous connaissions. On doit le constater : dans toutes ces tombes, dans tous ces sarcophages et même dans le mausolée chrétien, qui est pourtant tout proche de l'actuelle Confession (*proprio nella zona adiacente alla Confessione e precisamente dietro la statua genuflessa di Pio VI*) (2), il n'y a pas la moindre trace d'un culte rendu à l'Apôtre. Or, au second siècle déjà et pendant tout le siècle suivant, des Chrétiens se faisaient enterrer dans la paix des grands sépulcres familiaux du Vatican, au vu et su de tout le monde, sous les signes non équivoques de leur foi. N'est-il pas troublant qu'au milieu de cette période, entre 200 et 217, le prêtre romain Caius convie ses adversaires montanistes qu'il voit tout glorieux de posséder les tombeaux de leurs prophètes et de leurs prophétesses, à aller au Vatican et sur la voie d'Ostie voir les « trophées (Τρόπαια) de ceux qui ont fondé l'église romaine » (3)? Qu'il s'agisse là d'un tombeau ou d'un monument triomphal consacré à l'Apôtre, comment expliquer qu'un tel voisinage n'ait pas eu d'influence sur la piété des Chrétiens, qui à l'entour installent leurs tombes en toute liberté?

Entrer plus avant dans ces très difficiles problèmes est prématuré, car nous ne connaissons pas encore les résultats des fouilles qui, en même temps que dans la nef de Saint-Pierre, viennent d'être faites dans et autour de la Confession. Disons seulement qu'il est maintenant hors de doute que Constantin a mis au centre de sa basilique le lieu où, de son temps, étaient placées les reliques de saint Pierre. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'une tradition s'imposa à l'empereur; elle eut raison de toutes les difficultés techniques — penchant d'une colline au sol marneux et gonflé d'eau — ou religieuses — présence d'un cimetière ancien et toujours utilisé.

Les difficultés religieuses étaient les plus importantes. Des familles, quelquefois alliées entre elles, y possédaient depuis plusieurs générations leurs tombeaux; elles étaient importantes par leur fortune qui leur permettait d'offrir aux mânes de leurs morts de riches sarcophages, et influentes par les positions que parfois elles avaient dans l'entourage de l'empereur. Une opposition politique pouvait naître dans ces familles qui étaient loin d'être toutes chrétiennes, car Constantin venait de porter les coups les plus rudes à leurs traditions religieuses. Le plus grave était que, par delà la susceptibilité de quelques familles, par la destruction systématique du cimetière du Vatican, on portait atteinte à des habitudes de piété sanctionnées par le droit le plus vénérable, celui des pontifes, et que cela intéressait tous les Romains. On sait quel respect, quelle crainte superstitieuse les Romains ont toujours eus pour leurs morts. Même quand l'usage s'est établi de punir la *violatio sepulchri* par le simple paiement d'une amende, bien des indices montrent dans le libellé des épitaphes que la colère des Dieux Mânes offensés n'est pas pour cela apaisée. En 349, l'empereur Constant rappellera, à propos de tombeaux, que quand on porte atteinte à quelque chose qu'il est impie de toucher, on ne s'en rachète pas sans une expiation religieuse. (4) Julien dira que les profanateurs des tombeaux commettent un forfait qui exige cette sorte de réparation et qu'ils doivent subir un châti-

(1) *Op. cit.*, p. 207.

(2) Cf. E. Iosi, *op. cit.*, p. 7.

(3) Dans Eusèbe, H. E., II, 25, 7.

(4) *Cod. Theod.*, IX, 17, 2 (28 mars 349) : *quidquid enim attingi nefas est, non sine piaculo comparatur*.

ment « qui venge les dieux Mânes » (1). C'est pourquoi, sans doute, les architectes constantiniens ont pris grand soin de ne point détruire les tombes, que l'on a retrouvées inviolées. Ostorio Chelido était couchée dans son sarcophage sous un fin voile d'or avec au bras un lourd bracelet d'or décoré de petites croix et de figurines, produit délicat de l'orfèvrerie orientale. Quant aux ossements qu'on avait été dans l'obligation de déplacer, on les avait respectueusement groupés dans cinq sarcophages placés dans un des mausolées ensevelis.

Cependant, avant de recouvrir de terre le cimetière, on enleva tout ce qui ne touchait pas aux morts eux-mêmes. Les photographies publiées par E. Iosi montrent que des colonnes, des marbres et même des blocs de travertin ont été arrachés aux murs des façades comme aux niches de l'intérieur des tombeaux.

Ces dégradations étaient à elles seules plus graves que l'ensevelissement de quelques *sepulcra familiaria*. En effet, si un petit nombre de familles étaient lésées dans leurs droits de propriétaires, les dieux eux-mêmes étaient offensés par l'enlèvement d'objets faisant partie de *loci religiosi*. Pour qu'il n'y ait pas eu sacrilège et intervention du collège des pontifes soumettant l'affaire à la sanction d'un *piaculum*, il faut qu'une autorité religieuse supérieure ait eu l'initiative de toutes choses. On en vient ainsi à l'idée que la décision d'ensevelir le *sepulchro* du Vatican a été prise par l'empereur, agissant comme *pontifex maximus*.

De cette décision, je crois que nous trouvons la trace, avec la date, dans une loi que, Constant promulgua le 28 mars 349 (2). L'empereur, inquiet des déprédations commises sur les tombeaux, décide de punir de fortes amendes quiconque, particulier ou fonctionnaire, enlève des colonnes, des marbres ou simplement des pierres aux tombeaux. Seule l'autorité des pontifes aura le droit d'autoriser la dépose des sépulcres croulants, mais seulement pour en assurer la réparation. Les matériaux récupérés ne devront en aucun cas changer de destination. A ces prescriptions il n'y aura pas d'échappatoire; les autorités publiques elles-mêmes ne pourront pas utiliser dans un édifice public les pierres provenant d'un tombeau sans encourir d'amende. La loi aura un effet rétroactif : elle précise que tous les crimes qu'elle définit seront punis des peines qu'elle dicte s'ils ont été commis après le consulat de Dalmatius et de Zénofile, soit après 333. Ne croyons pas que cette date puisse marquer la limite au delà de laquelle les crimes de *violatio sepulchri* seraient couverts par la prescription légale. En effet, de 333 au moment où la loi de Constant est promulguée, il ne s'est passé que 16 ans, et même si on considère les tombeaux comme de simples *loci venerabiles*, c'est 40 ans que la loi exige pour que joue la prescription. Du reste, la décision de Constant est toute pénétrée de l'esprit du droit pontifical sur lequel elle se fonde. Il est évident que l'empereur s'attaque à des méfaits, qui comme le sacrilège, entraînent un *piaculum*, une expiation religieuse. Il ne saurait dès lors y avoir de prescription, car les dieux Mânes sont en dehors du temps. On ne conçoit pas que les hommes puissent fixer un terme à la colère des dieux.

Des dispositions édictées par Constant en 349 il me paraît possible de tirer quelques indications sur le contenu de la décision que Constantin a sans doute prise en 333 au sujet des tombeaux. Le droit pontifical a, de tout temps, protégé les demeures des Mânes. Il est légitime que l'empereur, en tant que *pontifex maximus*, ait modifié les prescriptions de ce droit. C'est certainement ce privilège qui permet à Constant de déclarer au début de sa loi qu'il substitue la sanction d'une simple amende à la peine capitale prévue

(1) *Cod. Theod.*, IX, 17, 5 (12 février 363). Texte commenté par F. Cumont, *Rev. Hist.*, CLXIII 1930, p. 258 suiv.

(2) *Cod. Theod.*, IX, 17, 2 = *Cod. Just.*, IX, 19, 3.

par la tradition pour les violateurs de sépultures (1). Tout aussi légitimement, le *pontifex maximus* de 333, qui était Constantin, a pu prendre des mesures intéressant ce droit, et ces mesures, par des effets imprévus de leur auteur, ont rendu nécessaire l'intervention impériale de 349. Il est en effet évident pour l'empereur Constant que depuis 333, de plus en plus souvent, Romains et provinciaux ont dépouillé les tombeaux de matériaux précieux ou simplement utiles. Constantin n'a pas pu permettre, par une loi ou un rescrit, qu'en tous lieux et en toutes circonstances les tombeaux aient à subir pareilles dégradations ou destructions. C'eût été abandonner son rôle de *pontifex maximus* et supprimer les prescriptions d'un droit dont nous savons par l'œuvre législative de ses successeurs qu'il était toujours en vigueur. Sa décision de 333 n'a pu être qu'une mesure de circonstances et de portée restreinte; elle a fait cependant assez de bruit pour que les violateurs de sépultures s'en soient servi comme d'un encouragement à multiplier leurs méfaits. On en vient ainsi à penser qu'en 333 Constantin décida de supprimer certains cimetières ou parties de cimetières.

Qu'on mesure maintenant dans leur étendue les destructions de tombeaux qu'entraîna sous Constantin la construction des grandes églises suburbaines de Saint-Paul-hors-les-Murs sur la voie d'Ostie, de Saint-Laurent sur la voie Tiburtine, de Sainte-Agnès sur la voie Nomentane, de Saint-Pierre-et-Marcellin sur la voie Labicane. N'est-il pas tentant de penser que, pour Saint-Pierre-de-Rome comme pour ces églises, c'est en 333 que fut décidée la destruction des cimetières, afin d'édifier autour et au-dessus d'une tombe sainte une grande basilique?

Nous aurions ainsi un *terminus post quem* pour la décision impériale d'élever la basilique de Saint-Pierre, sinon d'en commencer les travaux. Il faudrait écarter la date communément admise de 324, qui, à vrai dire, ne repose sur aucun texte, mais seulement sur la présomption que Constantin, devenu le seul maître de l'Empire, s'est empressé de rendre un insigne hommage aux fondateurs de l'église romaine (2). On ne retiendra pas davantage la date de 326 avancée par H. von Schönebeck (3). En effet, il n'est pas nécessaire de penser que Constantin était à Rome pour le début des travaux de Saint-Pierre et qu'il participa effectivement aux travaux de terrassement de la nouvelle église, comme le donne à croire une anecdote rapportée dans la *Vie de Sylvestre* au *Liber Pontificalis*. Le fait qu'il refusa cette année-là de célébrer un sacrifice sanglant au Capitole à l'occasion de ses *vicennalia* (4) n'autorise pas à penser qu'il entreprit alors de bâtir des basiliques aux Apôtres.

La datation, à laquelle la loi de Constantin fait songer, n'est certes rien de plus qu'une hypothèse. Mais elle a sur toute autre l'avantage de rendre compte pour la première fois, dans une certaine mesure, des raisons que Constantin a eues d'élever à Rome de grandes églises à ceux que Clément appelait dès la fin du 1^{er} siècle les « colonnes » de l'Église romaine.

Remarquons d'abord qu'en 333 le paganisme romain est en recul dans l'entourage de Constantin. Pour la première fois, le *praefectus Urbi*, qui est le plus haut personnage de l'aristocratie romaine, est un chrétien. Le fait est probable pour Publilius Optatianus, titulaire de la fonction jusqu'au 9 mai 333; il est certain pour son successeur Ceionius Julianus Camenius, qui est un parent de l'évêque Eusèbe de Nicomédie et le beau-père

(1) *Factum solitum sanguine vindicari multae inflectione corrigimus atque ita supplicium statuimus in futurum ut nec ille absit a poena qui ante commisit.*

(2) C'est elle qu'admettent pourtant aussi bien H. Lietzmann et E. Nicolosi que Marucchi.

(3) *Beiträge zur Religionspolitik des Maxentius und Constantin*, *Beilage Klio*, N. F., XXX, 1939, 89.

(4) Cf. Zosime, II, 28.

de l'empereur Constance (1). Les prédécesseurs et les successeurs de ces hauts dignitaires sous Constantin sont tous des païens. Les consuls de l'année sont deux chrétiens, Dalmatius, le frère de l'empereur, et Zénofile, dont le christianisme est notoire depuis 320 (2).

C'est, d'autre part, le 5 mai 333 que Constantin décide d'étendre considérablement les privilèges de la judicature ecclésiastique, à laquelle « quiconque a un procès peut recourir à n'importe quel moment de l'instance, même si la sentence va être prononcée par un juge laïque (3). A. Piganiol a pu écrire qu'« il est visible, en 333, que ce sont les Chrétiens qui font la loi ».

Enfin, en 333 Constantin montre une exceptionnelle rigueur à l'égard d'Arius alors qu'il a nettement protégé l'hérésiarque contre les orthodoxes au cours des années précédentes. Deux hauts personnages de la cour, Gaudentius et Sunkletios, portent à Alexandrie des lettres impériales où Constantin s'adresse à Arius sur le ton d'une extraordinaire colère (4). En même temps, le procès, où les Mélétiens veulent traîner Athanase pour le confondre, tourne court, Constantin ayant ajourné l'audience qui devait avoir lieu à Antioche et que Dalmatius, son frère, devait présider (5).

Il y a donc en 333, dans la politique religieuse de Constantin, ce qu'on pourrait appeler un moment catholique. On y trouvera aisément la place d'une décision impériale supprimant le *sepolcretio* du Vatican et ouvrant le chantier de la première basilique consacrée à saint Pierre.

Il va de soi que l'hypothèse que nous présentons oblige à préciser la date des donations que Constantin fit à la nouvelle église, selon le *Liber Pontificalis* (6). Mais rien ne s'y oppose. On sait en effet depuis les lumineuses analyses d'A. Piganiol (7) que ces donations sont postérieures à 324, car les revenus qu'elles affectent à Saint-Pierre sont tous orientaux. Mais le texte du *Liber pontificalis* ne permet pas de dire plus. Les seuls documents indiscutables que nous ayons sur les origines de l'église constantinienne de Saint-Pierre, l'inscription sur mosaïque de l'arc triomphal et la marque des briques employées dans les murs ne sont pas plus explicites, car ils nous apprennent seulement que Constantin fut le fondateur de l'église.

Contrairement à l'opinion d'H. Lietzmann, (8) on pourrait croire que la construction ne fut achevée que pendant le règne de Constance II, entre 350 et 361. En effet, l'inscription en mosaïque qui décorait l'abside jusqu'au pontificat d'Innocent III célébrait la collaboration de Constantin et d'un seul de ses fils qui n'est pas nommé. Avant 350, Constantin eût été normalement associé à son frère Constance II dans ce texte comme il l'était dans les actes émanant de la chancellerie impériale. Mais il n'est point impossible que les travaux aient duré beaucoup moins longtemps et que Constantin en ait vu la fin (9), car à l'arien Constance II a pu être refusée la gloire d'avoir participé à cette

grande œuvre de la foi catholique. Si donc une hypothèse est permise qui fixerait en 333 l'ouverture du chantier, nous ne pouvons rien dire sur la date où aurait eu lieu la dédicace de la basilique constantinienne de Saint-Pierre (1).

Paris, mars 1946.

W. SESION.

(1) A. Piganiol (*op. cit.*, p. 212) a proposé la date du 18 janvier 336 pour la translation des reliques de saint Pierre dans la Confession de l'église constantinienne, ce qui suppose que celle-ci était sinon achevée du moins près de l'être. Cette hypothèse est fondée sur la conjecture que la translation des reliques de saint Paul et de saint Pierre eut lieu deux dimanches consécutifs, soit, avec une apparente nécessité, en 330 ou 336. La première de ces dates est écartée par le fait que la *Depositio martyrum*, rédigée en 335, ignore ces translations. La deuxième ne me paraît pas plus acceptable. En effet, si le 18 janvier avait été marqué par cette *depositio*, comment se fait-il que les Romains n'en aient pas conservé le souvenir dans leurs calendriers liturgiques? H. Lietzmann (*op. cit.*, p. 97 suiv.) remarque que la fête de la *Cathedra Petri* célébrée ce jour-là en Gaule et en Espagne au IV-V^e siècle est absente des missels romains. Et pourtant elle est manifestement d'origine romaine. Il me semble que si elle avait eu pour raison d'être la *depositio* de saint Pierre dans l'église constantinienne, elle n'aurait pas si facilement disparu. D'autre part, il ne me paraît pas possible d'admettre que « le père et le fils » qui construisirent la basilique, selon l'inscription de l'abside, soient, plutôt que Constantin et un de ses fils, Théodose et Honorius. En effet, les fouilles récentes ont montré que l'église de Saint-Pierre a eu dès l'origine l'ampleur que, jusqu'à la Renaissance, on lui a connue.

(1) Sur ces personnages et la liste des *praefecti Urbi* sous Constantin, voir H. v. Schönebeck, *op. cit.*, p. 75 suiv.

(2) Cf. A. Piganiol, *L'empereur Constantin*, Paris, 1932, p. 185.

(3) *Constitutions Sirmondiennes*, I. Cf. A. Piganiol, *op. cit.*, p. 180 suiv.

(4) Textes conservés par Socrate, H. E., I, 9, et Gelase, H. E., III, 9. Sur cette histoire voir, entre autres études, celle de G. Bardy, *La politique religieuse de Constantin après le Concile de Nicée*, dans *Rev. des Sciences religieuses*, VIII, 1928, p. 536 suiv.

(5) Cf. Athanase, *Apol. c. Ar.*, 59-60.

(6) *Lib. Pont.*, (Duchesne) p. 172-180.

(7) *Op. cit.*, p. 112 suiv.

(8) *Op. cit.*, p. 190. On trouvera dans ces pages les textes auxquels il est fait ici allusion.

(9) On sait que la « grande église » d'Antioche a été construite en dix ans : commencée sous Constantin en 331 (cf. Malalas, *Chron.*, p. 242 Bonn), elle était terminée en 341 pour le Concile de la Dédicace.

LA CATHÉDRALE DE TOULOUSE JUSQU'A L'ÉPOQUE ROMANE

par E. Lambert.

Jusqu'au début du XIX^e siècle, la cathédrale de Toulouse comprenait tout un ensemble d'édifices groupés autour d'une cour ou d'un cloître qui constituait le centre d'une sorte de petite cité religieuse. Comme dans un grand nombre d'anciennes cités de France, cet ensemble avait d'abord été adossé au mur de l'enceinte gallo-romaine; et il devait comprendre en particulier, suivant un usage fréquent à l'époque pré-romane, diverses églises distinctes dont le chevet se trouvait orienté à Toulouse vers cette partie de la fortification de la ville.

Le cloître qui existait à Toulouse jusqu'à la Révolution fut stupidement détruit de 1812 à 1817. Il comprenait quatre galeries prenant jour sur une cour rectangulaire par des arcs en plein cintre dont les colonnettes géminées et les chapiteaux richement sculptés devaient dater du début du XII^e siècle, si l'on en juge par les quelques restes encore conservés au musée des Augustins. Les murs extérieurs en étaient peut-être plus anciens, ainsi qu'il arrive souvent dans les monuments de cette sorte. L'un des murs, celui de la galerie du nord, a subsisté sur le flanc de la cathédrale actuelle, le long des absidioles méridionales de la partie droite du chœur de la fin du XIII^e siècle. Il est aisément reconnaissable à la moindre dimension des briques dont il est construit. La partie ancienne de ce mur correspond aux quatre premières absidioles du chœur du côté de l'ouest. Une porte gothique a été ouverte dans la première de ces absidioles, utilisée dès sa construction au XIII^e siècle pour servir de passage. D'autres portes en plein cintre sont aujourd'hui aveuglées.

Avant la construction du chevet actuel de la cathédrale vers la fin du XIII^e siècle, le cloître devait se trouver en bordure d'un édifice plus ancien, une église peut-être. Mais nous ignorons ce que pouvait être cet édifice; car nous n'avons aucune donnée précise sur la cathédrale primitive. La fondation de celle-ci était traditionnellement attribuée à saint Martial, et l'église commencée par ce dernier aurait été consacrée ensuite par saint Front, premier évêque de Périgueux. Elle paraît avoir été en tout cas dès l'origine sous l'invocation de saint Étienne. Nous ne savons rien sur cette première basilique, et l'emplacement exact nous en demeure inconnu. L'historien de Toulouse Guillaume Catel se demandait s'il ne s'en était pas conservé quelques vestiges parmi les murs de vieilles masures avoisinant le clocher actuel; mais ces restes, qui ont été récemment dégagés, ne paraissent pas remonter au delà de l'époque romane.

A côté de l'église proprement dite de Saint-Étienne, il se trouvait peut-être un baptistère, consacré selon l'usage à saint Jean; mais il n'en est nulle part fait mention. Par contre, l'existence dans le même ensemble de constructions d'une autre église consacrée à saint Jacques est connue d'une façon sûre, car elle ne fut détruite qu'au début du XIX^e siècle; et l'on admet en général que l'église Saint-Étienne partagea d'abord avec elle pendant un certain temps le titre cathédral, puis que les deux édifices devinrent indépendants. On ne saurait en réalité établir avec certitude à quelle époque remontait

la fondation de cette église Saint-Jacques, ni si sa fondation était distincte de celle de la cathédrale. Le seul fait assuré est qu'une église Saint-Jacques, distincte de l'église Saint-Étienne, se trouvait le long de la galerie sud du cloître et avait été reconstruite vers le XIV^e siècle.

Elle apparaît pour la première fois mentionnée dans le diplôme bien connu de Charles le Chauve confirmant en 844 les privilèges d'immunité accordés par Louis le Pieux aux trois grandes églises de Toulouse : la cathédrale, Notre-Dame de la Daurade et Saint-Sernin. Mais ce diplôme ne nous est connu que par deux copies très postérieures qui paraissent avoir été exécutées l'une vers la fin du XI^e ou le début du XII^e siècle, l'autre en 1155. Dans la copie de 1155, la cathédrale n'est plus mentionnée que sous le seul vocable de Saint-Étienne. C'est dans l'autre copie seulement qu'elle est dite aussi consacrée à saint Jacques : « *ecclesia que est constructa in honore Sancti Stephani seu et Sancti Jacobi apostoli*. » On a pensé en conséquence que la cathédrale était d'abord consacrée à la fois aux deux saints, puis que l'église Saint-Jacques en serait devenue indépendante dans la première moitié du XII^e siècle.

Il convient cependant de remarquer combien est étrange la forme de la mention d'une dédicace d'une cathédrale à saint Étienne ou également à saint Jacques; et il nous paraît plus vraisemblable d'admettre que la mention ainsi faite d'une consécration de la cathédrale à saint Jacques ne figurait pas plus dans le texte original du temps de Charles le Chauve que dans la copie de 1155. L'autre copie reproduirait au contraire une note, peut-être d'abord marginale, ajoutée après coup au texte primitif pour associer assez gauchement à l'église Saint-Étienne une église Saint-Jacques alors connue pour appartenir également à l'ensemble d'édifices qui constituait la cathédrale. Ce serait donc en réalité seulement à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle que remonterait la première mention connue de l'existence à Toulouse d'une église dédiée à saint Jacques à côté de la cathédrale proprement dite.

Il nous paraît probable, en effet, que la fondation de cette église Saint-Jacques, moins ancienne que celle de la cathédrale Saint-Étienne proprement dite, ne devait guère remonter au delà de l'époque où le pèlerinage de Compostelle atteignit en France sa plus grande prospérité, vers la fin du XI^e et le début du XII^e siècle, le culte de saint Jacques en Galice n'ayant au reste commencé d'être connu en dehors de la péninsule hispanique que vers le milieu du X^e siècle. Toulouse était alors une des plus importantes étapes des routes de ce pèlerinage. A ce moment, on venait d'entreprendre presque en même temps la construction des deux grandes églises-sœurs de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle, celle-ci en 1078, l'année même où l'évêque de Toulouse Izarn, après avoir réformé son chapitre, commença de rebâtir sa cathédrale. A côté des deux autres grandes églises des Augustins de Saint-Sernin et des Bénédictins de la Daurade, celle-ci tenait bien évidemment à ne pas être oubliée des pèlerins et la construction sur un des côtés de son cloître d'une église particulière sous l'invocation de saint Jacques doit être sans doute attribuée à ce désir. Le *Guide du Pèlerin de Saint-Jacques*, écrit vers 1140, fait une large place à Saint-Sernin de Toulouse et à ses insignes reliques. L'*Historia Karoli Magni* ou *Chronique du Pseudo-Turpin*, qui le précédait immédiatement dans le *Codex Calixtinus* et doit être attribuée en partie aux mêmes auteurs, mentionne expressément Saint-Jacques de Toulouse parmi les cinq églises dont elle attribue la fondation à Charlemagne sous l'invocation de l'apôtre de Galice. Peu de temps auparavant, au concile qu'il tint à Toulouse en 1119, plusieurs privilèges furent accordés à cette église par le pape Calixte II, dont on sait par ailleurs l'intérêt particulier pour Compostelle et son pèlerinage. Pour y attirer la piété des pèlerins, on disait conserver là le propre chef de l'apôtre sous le pilier de l'autel de Sainte-Quiterie où une mosaïque le représentait; et à côté de ce lieu, on avait ajouté pour les héberger et les soigner dans les dépendances de la cathédrale un hôpital que Catel mentionne encore sous le nom d'« hospital de la

porte Saint Estienne des Donats ». Il y a là sans nul doute tout un ensemble de faits dont la concordance ne saurait être fortuite.

Il serait séduisant de supposer que cette église Saint-Jacques avait été d'abord construite ainsi à l'époque romane vers le même temps que la cathédrale proprement dite, sur un emplacement symétrique à celle-ci par rapport au cloître. Il ne paraît pas douteux cependant que l'église Saint-Étienne rebâtie par l'évêque Izarn à partir de 1078, soit peu avant la construction des galeries du cloître lui-même, s'étendait plus à l'ouest de ce dernier, pour la plus grande partie sur l'emplacement de la nef actuelle; et c'est en arrière de cette basilique d'Izarn que l'évêque Bertrand de l'Isle-Jourdain entreprit en 1272 de réédifier à son tour une nouvelle cathédrale. Peut-être ce dernier prélat revint-il alors ainsi, en bordure du cloître, à l'emplacement de la plus ancienne église Saint-Étienne, dont les restes vénérables auraient pu subsister plus ou moins complètement jusqu'au XIII^e siècle. On aimerait à penser que là se trouvait la cathédrale de saint Exupère, qui joua un rôle éminent dans l'histoire du christianisme aux environs de l'an 400, et à qui l'on attribue la construction au moins partielle vers cette époque des deux autres grands sanctuaires toulousains de Saint-Sernin et de la Daurade. Seules des fouilles dans le chœur de la cathédrale actuelle pourraient, à défaut de textes et de documents, apporter sur ce point quelque lumière.

Avec la reconstruction de la cathédrale Saint-Étienne à l'époque romane, nous quittons le domaine de l'hypothèse pour trouver enfin des données plus concrètes.

Elie LAMBERT.

(Extrait d'une étude sur la Cathédrale de Toulouse, à paraître dans les *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*.)

L'ÉTUDE DES FRESQUES ROMANES

(à propos du centième anniversaire de la première monographie consacrée à des peintures murales romanes.)

par A. Grabar.

Le centième anniversaire du livre que Prosper Mérimée consacra aux fresques de Saint-Savin (1) a coïncidé avec l'inauguration d'une section des peintures murales au Musée des Monuments Français (au Palais de Chaillot) (2) et avec la publication d'un répertoire des fresques romanes françaises, par M^{me} Clémence-Paul Duprat (3). Deux instruments de travail nouveaux et précieux sont mis ainsi à la disposition des historiens de l'art du moyen âge, et les progrès qu'ils feront faire à l'étude de la peinture murale ne se feront pas attendre.

Nous saisissons cette occasion pour relever — sans vouloir les résoudre — quelques-uns des grands problèmes que pose l'étude des fresques romanes. Nous nous arrêterons de préférence à ceux de ces problèmes qui intéressent plus spécialement l'art du haut moyen âge et ceux qui gagnent à être envisagés à la lumière des recherches comparatives. Le plus souvent nous prendrons pour point de départ le récent ouvrage de M^{me} Duprat qui — à côté de quelques prises de position nouvelles — offre un résumé des investigations et des théories relatives à la fresque romane, après un siècle de recherches.

1. — La fresque romane et les autres arts du même temps.

Malgré les efforts importants de ces dernières années, on ne dispose encore que d'un petit nombre de publications satisfaisantes des fresques romanes françaises. C'est en parcourant le répertoire de M^{me} Duprat qu'on s'en rend compte, devant la masse des peintures qui n'ont jamais été reproduites dans une publication scientifique, ni même photographiées. A cet égard l'historien de la fresque reste encore très défavorisé en comparaison du critique de l'architecture et de la sculpture romanes. Et on ne saurait exiger par conséquent que, dans les études actuelles sur la fresque romane, tous les grands problèmes qu'elle soulève soient résolus et même posés. Il y a cependant un certain nombre de faits généraux qui apparaissent avec une clarté suffisante et qui, à notre avis, devraient guider le critique.

Ainsi, il ne devra pas perdre de vue que, contrairement à la sculpture monumentale qui renaît au XI^e siècle, après une longue période d'absence, la peinture murale romane

(1) *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin*, 1845.

(2) Cf. le *Guide du Visiteur. La peinture murale à l'époque romane*, par Paul Deschamps, 1945.

(3) *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane*, dans *Bull. Mon.* CI, 1943, p. 165-223 et CII, 1944, p. 5-90 et 161-223. — Le grand mérite de ce mémoire de plus de 200 pages est d'offrir un répertoire des fresques romanes enregistrées à la date de sa publication (on n'y trouvera donc pas de mention des fresques de Jonas que M. Marc Thibout publie dans le présent fascicule des *Cahiers Archéologiques*). On souhaiterait que, dans une nouvelle édition de l'*Enquête*, les notices consacrées à chaque monument soient séparées les unes des autres et dissociées des commentaires personnels de l'auteur. Un Index des noms paraît indispensable.

prolonge une pratique qui ne s'était jamais interrompue depuis l'Antiquité. L'une avait donc évolué depuis le XI^e siècle, en perfectionnant ses méthodes et en élargissant son champ d'action, tandis que l'autre avait pu ne pas suivre la même courbe et ne pas évoluer progressivement. Cela signifie que la sculpture romane « commence » à un moment donné et par des œuvres plus ou moins rudimentaires, au delà desquelles il n'y a lieu de supposer que des monuments d'autres techniques qui ont servi de sources d'inspiration aux sculpteurs.

En revanche, les peintures murales étaient précédées par d'autres fresques (et mosaïques), carolingiennes, mérovingiennes, paléo-chrétiennes. Aussi : 1^o rien ne nous invite à supposer que les plus anciennes fresques romanes aient été plus rudimentaires que les peintures d'une époque plus avancée ; nous connaissons même des peintures murales des IX^e et X^e siècles qui à plus d'un titre sont supérieures à maintes fresques du XII^e ; 2^o avant de chercher d'autres sources d'inspiration, pour expliquer une décoration peinte d'époque romane, il convient de penser aux peintures murales pré-romanes et aux traditions qu'elles ont dû transmettre aux fresquistes du XII^e siècle. La première de ces remarques devrait être présente à l'esprit de l'archéologue lorsqu'il établit la date d'une fresque romane ; la deuxième nous engage à multiplier les recherches relatives aux éléments qu'une décoration peinte romane a pu hériter de la peinture monumentale antérieure, et à ne recourir à l'hypothèse d'une influence des autres techniques (miniatures, émaux, tissus) qu'après avoir constaté l'absence de tel motif dans la tradition monumentale.

Pour mettre en garde contre l'idée préconçue d'une évolution progressive de la fresque au haut moyen âge et à l'époque proprement romane, je rapproche ci-contre (pl. XXVI et XXVII) plusieurs fragments de peintures murales de Feldebrö en Hongrie (VIII^e s.), de Lorsch, de Münster en Suisse (IX^e s.), de Galliano en Lombardie (1008), de Sainte-Marie de Tahull en Catalogne et de Berzé-la-Ville (XII^e s.). Il suffit de confronter ces têtes pour reconnaître les grandes qualités artistiques des fresques pré-romanes. Le moins qu'on puisse dire, c'est que du IX^e au XII^e siècle, elles ne laissent pas prévoir une évolution allant des essais timides et maladroits aux réalisations d'un art consommé, comme dans la sculpture contemporaine.

Le même rapprochement des morceaux de fresques pré-romanes et romanes pourrait servir à préciser l'époque à laquelle se fixe le style linéaire qui marque le début de l'art proprement roman, dans la fresque. Les exemples que je réunis nous invitent à placer cette date *post quem* à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle, c'est-à-dire aux environs de 1100. Mais ce n'est là évidemment qu'une conclusion très provisoire, que l'examen d'autres fresques pourrait modifier.

Mais le problème du *début du style roman*, dans la peinture monumentale, aurait des chances de trouver une solution, si on appliquait à une échelle plus large les comparaisons entre fresques carolingiennes, ottoniennes et romanes de pays différents. On aimerait savoir non seulement quand mais aussi pourquoi la facture plastique, fidèle à la tradition gréco-romaine, avait été remplacée par un graphisme schématique, au seuil de l'époque romane. En attendant, ce n'est pas sans surprise qu'on constate que l'imitation des formes plastiques, en peinture murale, se perd, non pas pendant les *dark ages*, mais à l'époque même où renaissent le goût et l'art de la grande sculpture.

Le problème des origines du style roman en peinture murale ne me semble pas avoir été posé jusqu'ici, et M^{me} Duprat notamment ne le relève point, dans son « Enquête ». En revanche, elle évoque souvent des décors peints que leur date range parmi les œuvres romanes, tandis que le style et la facture les assimilent ou les apparentent aux fresques gothiques. Ces constatations sont pleinement justifiées, et les hésitations que M^{me} Duprat éprouve quelquefois avant de joindre ces œuvres aux manifestations de l'art roman me semblent très légitimes. Il faudrait poser le problème de la *fin du style roman*, comme celui de ses débuts, et plus exactement on aurait voulu savoir si pour la fresque



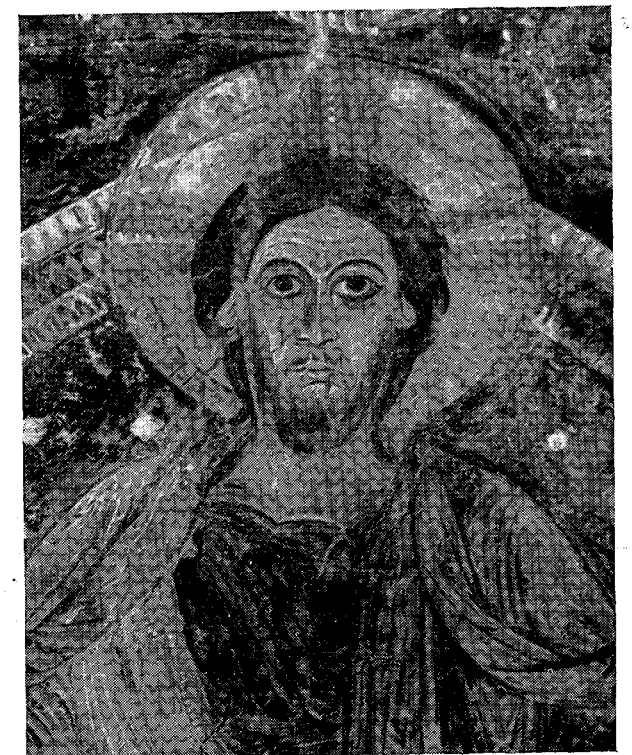
1. GALLIANO EN LOMBARDIE.



2. LORSCH EN HESSE, ALLEMAGNE.



3. MÜNSTER EN SUISSE.



4. BERZÉ-LA-VILLE EN BOURGOGNE.

— comme pour l'architecture — le XII^e siècle est un siècle également roman dans toutes les provinces françaises? En passant de la région de Poitiers à la vallée du Loir on a bien l'impression que les fresquistes du XII^e siècle, dans ces deux provinces, ont pratiqué deux arts distincts quoique contemporains. Ces deux arts ont été peut-être l'un à l'autre ce que l'architecture entièrement romane au Sud de la Loire est à l'architecture du premier gothique de l'Ile-de-France. C'est en rapport avec l'évolution des autres techniques que, ici encore, l'étude des fresques pourrait être fructueuse. Nous reviendrons d'ailleurs, à propos de la topographie régionale des fresques, sur la nécessité de distinguer, parmi les manifestations d'un goût local (même si elles sont contemporaines), les éléments propres au lieu et les partis particuliers à l'évolution du style, qui ne progresse pas partout à la même cadence.

Malgré certaines influences étrangères (v. *infra*), la fresque romane a suivi en France ses propres destinées. Il n'en est pas moins vrai que l'étude de ces peintures françaises aurait gagné si, au lieu de les isoler (comme cela a été le cas jusqu'ici), on avait compris dans le même examen des peintures murales les monuments semblables des pays voisins. Appliquée avec circonspection, cette méthode comparative ne manquera pas de rendre des services appréciables, et tout d'abord elle permettra de combler certaines lacunes dans notre information causées par la disparition massive des fresques françaises antérieures au XII^e siècle. Car en dehors de toute question d'influence, l'analogie certaine de l'évolution de la peinture murale, dans tous les pays d'Occident, autorise le critique à recourir parfois aux témoignages des monuments étrangers. Ainsi, par exemple, les fresques carolingiennes et ottoniennes en pays germaniques sont d'un secours réel pour imaginer les antécédents immédiats des fresques romanes françaises; les monuments d'Italie — qui vont de la fin de l'Antiquité au XII^e siècle — ne sont pas moins utiles pour l'étude des origines et des caractères propres à la fresque romane; enfin, les peintures ibériques et surtout catalanes présentent une série d'expériences artistiques parallèles aux recherches françaises, et leur examen est aussi suggestif mais pour une autre raison : la Catalogne nous offre un grand nombre de décorations apparentées, rapprochées dans le temps et dans l'espace, à travers lesquelles par analogie on peut se faire une idée de ce qu'a été la production d'une école locale de fresquistes français.

On souhaiterait aussi que l'étude de la fresque soit conduite de front avec les analyses des œuvres contemporaines des deux autres branches de l'imagerie monumentale, à savoir la sculpture et le vitrail. Destinés à la décoration des mêmes édifices ou d'édifices semblables, ces trois arts se rencontrent bien plus souvent les uns avec les autres que chacun d'eux ne le fait par exemple avec la miniature (à laquelle cependant les archéologues ne cessent de comparer les fresques ou les sculptures ou les vitraux). Des études plus poussées qui envisageraient parallèlement les œuvres de ces trois techniques promettent des résultats des plus intéressants et qui contribueraient d'ailleurs à faire mieux connaître l'évolution de chacune d'elles. Ainsi, par exemple, on « situerait » mieux l'art quelque peu énigmatique des fresques de Tavant (dans la crypte de cette église), en faisant observer que, pour des raisons différentes, ces peintures s'apparentent à deux grands ensembles de vitraux : ceux de la cathédrale du Mans nous offrent un autre exemple de l'iconographie originale des deux images de saintes trônant, qui à Tavant occupent la partie Ouest de la voûte (figures siégeant de face avec une tige fleurie dans chaque main) (1); d'autres vitraux, à la cathédrale de Bourges, présentent des cycles d'images hagiographiques où les personnages ont les mêmes mouvements nerveux, les mêmes silhouettes contournées qui caractérisent les figures des fresques de Tavant (2). Ces rapproche-

(1) HUCHER, *Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans*, 1864, pl. 36, 47. D'où A. Michel, *Hist. de l'art*, II, 1, fig. 280.

(2) J. VERRIER et QUIEVREUX, *La cathédrale de Bourges et ses vitraux*, 1943, éd. du Chêne, pl. V, VI, VII.

ments n'excluent certes pas la ressemblance de Tavant avec certaines miniatures (v. surtout, non pas les miniatures carolingiennes citées par M^{me} Duprat — leur témoignage à trois siècles de distance a peu de valeur historique — mais certaines œuvres de la fin du XI^e siècle issues des ateliers du Nord de la France, par exemple les illustrations d'un Évangélaire de la bibliothèque d'Amiens : mêmes contorsions des personnages, même facture des draperies, aux bandes alternant rouges et blanches (1). Mais ce sont les points de contact avec les autres arts *monumentaux* qui nous aident le mieux à reconstituer le milieu qui a pu donner naissance aux types iconographiques et au style des fresques de Tavant.

Quant à l'utilité des analyses comparatives qui confronteraient fresques et sculptures romanes, je me bornerai pour l'instant à évoquer brièvement le parallélisme suggestif des ensembles iconographiques qui, confiés à la fresque, décorent les absides des églises pré-romanes et romanes, et qui, d'autre part, étant repris en sculpture, encadrent les portails et se déploient sur les façades. Je compte développer ailleurs ces comparaisons qui nous font saisir la source d'inspiration essentielle des sculpteurs romans et, par un mouvement en retour, complètent notre connaissance des absides peintes pré-romanes et romanes.

2. — Tradition monumentale et influence des miniatures.

Dans la crypte de Saint-Savin, un cycle de fresques est consacré à la légende des deux martyrs locaux, saint Savin et saint Cyprien, et ces images narratives, comme toutes les images hagiographiques sur les murs des églises, ressemblent aux illustrations des Vies de saints dans les manuscrits (par exemple *Vie de sainte Radegonde* à la bibl. de Poitiers, *Vie de saint Aubin* à la Bibl. Nat.). Mais cette ressemblance implique-t-elle la primauté des miniatures sur les fresques, comme l'admet M^{me} Duprat, et beaucoup d'autres archéologues qu'elle ne fait que suivre sur ce point?

Parmi les œuvres d'art roman, les cycles hagiographiques monumentaux sont plus nombreux, à l'heure actuelle, que les *cycles* semblables dans les manuscrits. Et dans les églises ces cycles occupent des emplacements spéciaux qui leur appartiennent pour des raisons liturgiques : voûtes et murs du chœur, à cause du voisinage des reliques de saints déposées dans chaque autel (p. ex. Montmorillon, Berzé-la-Ville, Montoire); voûte et parois de la crypte, parce que ce local est particulièrement réservé au culte des corps saints et partant des saints eux-mêmes (p. ex. Saint-Aignan, Saint-Savin); chapelles du déambulatoire (p. ex. Saint-Savin, Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers) et des tribunes (Saint-Savin, Saint-Chef dans l'Isère, cathédrale du Puy) dont les autels sont mis sous le vocable de saints. Les cycles d'images hagiographiques qui figurent sur les voûtes et les murs de ces locaux, dans les églises, avaient autant de raisons pour être composés en vue de ces décorations monumentales que pour accompagner une Vie manuscrite, dans un livre. Mieux que cela, ces cycles apparaissent dans l'art monumental (et précisément dans les parties des églises réservées au culte des saints) beaucoup plus tôt que dans les manuscrits. En pays latins, les images isolées tirées d'une Vie de saint remontent aux livres carolingiens (sacramentaire de Dragon, œuvres de Prudence), mais ce n'est que dans la miniature romane qu'on voit le thème hagiographique déployé en cycles. Les Grecs ont probablement illustré des livres de ce genre depuis une époque plus ancienne (fragments de cycles, dans un ms. du IX^e s., le Paris grec 510). Mais chez les Byzantins, même à l'époque avancée du moyen âge, les cycles hagiographiques n'ont jamais été

(1) Max HAUFMANN, *Die Kunst des frühen Mittelalters* (Propyläen-Verlag), Berlin, 1929, pl. XLI (en couleur).



1. TAHULL EN CATALOGNE. ÉGLISE DE LA VIERGE (d'après une aquarelle).



2. FELDEBRŐ AUX ENVIRONS DE KALKAPOČNO, HONGRIE.



3. MALS DANS LE TYROL.

fréquents dans les manuscrits. On en connaît beaucoup moins d'exemples que dans les manuscrits d'Occident, où ils finissent par connaître un succès réel à l'époque gothique, mais précisément pas avant cette époque.

En revanche, les cycles hagiographiques monumentaux ont été fréquents depuis la fin de l'Antiquité. En France même, saint Grégoire de Tours nous signale au ^{vi}^e s. des miracles de saint Martin peints sur les murs de sa basilique à Tours. Et du ^{ix}^e, nous avons encore le petit cycle de scènes tirées de la vie de saint Etienne, dans la crypte de Saint-Germain, à Auxerre (ces fresques pourraient aussi servir d'exemple archaïque d'un cycle hagiographique déployé dans une crypte et plus spécialement dans une chapelle du déambulatoire dédiée au saint célébré par les fresques) (1). Autrement dit, la France a sûrement connu la tradition ancienne du cycle hagiographique monumental, dès avant la période romane. Quant à l'ancienneté de cette tradition, il suffit de rappeler quelques œuvres célèbres hors de France :

Au ^{ix}^e siècle, à Mals (Tyrol), un cycle d'images tirées de la Vie de saint Erasme, au ^{viii}^e à Sainte-Marie-Antique (Rome), une longue série de scènes illustrant la légende des saints Cyr et Julitte (dans une chapelle dédiée à ces martyrs); et en Orient, aux ^{vi}^e-^{vii}^e siècles, de nombreuses mosaïques consacrées aux miracles de saint Démétrios, dans sa basilique martyrium de Salonique, et plus anciennement encore, vers 400, des cycles d'images relatives à la vie et au martyre de saint Théodore et de sainte Euphémie, dans les sanctuaires célèbres de ces saints, à Euchaita et à Chalcédoine (Asie Mineure). Les cycles de Sainte-Marie-Antique et ceux des églises d'Orient décoraient des sanctuaires ou des oratoires consacrés au culte spécial des saints qu'honoraient ces peintures, et à Byzance au moyen âge (tout comme en Occident) on n'oublia pas ce lien traditionnel avec le culte : les cycles d'images hagiographiques y figurent de préférence dans les chapelles dédiées à des saints ou, à défaut, dans les parties périphériques de l'église, collatéraux, vestibules (le milieu du sanctuaire étant réservé aux sujets christologiques).

Bref, une tradition établie aux derniers siècles de l'Antiquité et observée depuis dans tous les pays chrétiens avait compris les cycles hagiographiques parmi les sujets courants de la décoration des églises. En Occident, cette tradition se laisse observer jusqu'au seuil de l'époque romane, et c'est elle encore, sans nul doute possible, qui se prolonge dans les cycles hagiographiques des fresques romanes françaises. Les miniatures n'ont eu aucun rôle à jouer dans la formation de ces « histoires » monumentales, du moins pas normalement. Quant à la présence sur les peintures murales de ce genre de tel motif d'architecture ou de tel détail pittoresque (2), qui se retrouvent dans les miniatures contemporaines, ces ressemblances de détails (qu'on cite généralement lorsqu'on invoque une influence des miniatures) appartiennent aux sujets et au genre des cycles narratifs des récits hagiographiques (on les trouve déjà à Saint-Démétrios et à Sainte-Marie-Antique), et non pas à une technique picturale de préférence à une autre.

Un deuxième exemple illustrera la même prépondérance de la tradition monumentale dans la peinture des églises romanes, et plus spécialement il mettra en garde contre une assimilation précipitée de l'art du miniaturiste et de celui du fresquiste de cette époque. L'une des idées maîtresses de l'étude de M^{me} Duprat est que les fresques françaises de l'époque romane prolongent à bien des égards l'art carolingien. Elle en reconnaît des reflets dans beaucoup de peintures murales du ^{xii}^e siècle, dans toutes les régions de

(1) C'est avant le ^{xi}^e siècle et peut-être dès la deuxième moitié du ^{ix}^e que l'une des chapelles de la crypte de l'église du Sauveur à Limoges a vu ses murs décorés de plusieurs scènes tirées de la Vie de saint Martial : témoignage d'Adémar de Chabannes (déb. ^{xi}^e s.) : *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, IV, 1854, p. 267-268.

(2) Cf. P. DESCHAMPS, *Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, dans *Bull. Mon.*, 1925.

France, et surtout dans l'Ouest et le Centre où les fresquistes romans seraient les continuateurs des anciens maîtres de l'« école de Tours » carolingienne. Or, cette « école de Tours » ne nous est plus connue que par des illustrations et des enluminures, dans les manuscrits, et c'est d'après ces images par conséquent que M^{me} Duprat a établi les caractéristiques de la tradition carolingienne qu'elle croit retrouver dans les fresques romanes. Elle relève comme particulièrement typiques les trois motifs que voici : fonds clairs, de préférence blancs; ordonnance des sujets en bandes superposées; personnages mouvementés et par suite scènes dramatiques. Aussi, selon M^{me} Duprat, la présence de l'un ou de plusieurs de ces motifs à Saint-Savin, à Tavant, à Saint-Aignan et dans beaucoup d'autres décors romans prouverait leur dépendance vis-à-vis de l'« école de Tours » carolingienne.

Cependant, rien ne me paraît moins sûr que cette conclusion, et voici pourquoi. Les trois motifs relevés par M^{me} Duprat distinguent, en effet, certaines miniatures célèbres de l'époque carolingienne. Mais pourquoi avoir demandé aux peintures des manuscrits un témoignage sur la tradition carolingienne qui aurait été transmise à des fresques romanes, tandis que des décorations peintes de l'époque carolingienne sont en mesure de nous renseigner directement sur la peinture monumentale du IX^e siècle? M^{me} Duprat n'évoque point ces fresques ou mosaïques carolingiennes, et pourtant, à côté de leur témoignage sur la peinture monumentale pré-romane, celui des miniatures perd de son intérêt et se trouve annulé, lorsque les décorations authentiques ne le confirment point. Or précédemment aucun des trois motifs mis en vedette par M^{me} Duprat, sur la foi des miniatures, ne caractérise les décorations carolingiennes connues. Dans la région même de la Loire, les mosaïques carolingiennes de Germigny-des-Prés adoptent des fonds azur, et si à Saint-Germain d'Auxerre les fresques du IX^e siècle se détachent sur un fond crémeux, le bleu réapparaît à Aix-la-Chapelle, à Saint-Jean de Munster, à Mals, à Goldbach. Aucune de ces décorations carolingiennes ou ottoniennes ne présente de frises de scènes superposées, et nulle part on n'y relève cette violence des mouvements qui caractérisent tant de miniatures et d'ivoires de la même époque. Cela ne veut pas dire, évidemment, que les peintures murales romanes de Saint-Savin, de Tavant, de Saint-Aignan et d'ailleurs ne prolongent aucune tradition carolingienne, mais jusqu'à plus ample informé ce ne sont pas les miniatures invoquées par M^{me} Duprat qui nous en apportent la preuve.

Rien ne nous prouve, d'ailleurs, que la peinture monumentale de l'époque carolingienne offrait un art original et novateur, par rapport aux œuvres antérieures. Il vaudrait mieux, par conséquent, en parlant des traditions pré-romanes, dans ce domaine, considérer l'ensemble des monuments connus, depuis la fin de l'Antiquité. On verrait alors que, sinon la frénésie des mouvements (particulière à certaines séries d'images carolingiennes autres que la peinture murale), l'ordonnance en bandes superposées et les fonds blancs comptent parmi les motifs courants dans les décors peints, chrétiens et autres, dans tous les pays méditerranéens et depuis l'époque impériale. En voici quelques exemples choisis au hasard. Fonds blancs : à Doura sur l'Euphrate (II^e et III^e siècles), fresques du mithréum, du sanctuaire palmyrénien, de la synagogue, du baptistère chrétien; à Palmyre, à Tyr, à Apamée, en Crimée, peintures murales de nombreux hypogées (premiers siècles de notre ère); à Rome, à Naples, en Sicile, fresques des catacombes juives et chrétiennes, antérieures et postérieures à Constantin; en Pannonie (Feldebrö, Pecs) (pl. XXVII, 2), dans les Balkans (Sofia), peintures des hypogées chrétiens et même des églises du VI^e siècle (Peruchtitza en Thrace); en Egypte, fresques des chapelles monastiques de Baouït, de Saqqara (V^e-VII^e s.); en Espagne, chapelle visigothique de Tarrassa; en Gaule, enfin, décors peints d'hypogées paléo-chrétiens à Poitiers (aux Dunès), à Reims. Il s'agit d'une tradition antique fortement établie et maintenue, avec plus ou moins de succès, dans la plupart des pays du Levant et de l'Europe. A une époque plus avancée, on retrouve ces fonds

blancs, sporadiquement et à des endroits différents, par exemple dans les fresques romanes de Catalogne, à Tahull et à Mûr; en Allemagne, à Saint-Lucius de Werden (X^e s.); à Rome, dans l'église basse de Saint Clément (XI^e s.). Quant à la France, il n'est pas sans intérêt que le fond blanc y soit particulièrement fréquent dans les décorations mi-romanes, mi-gothiques : comme pour bien d'autres motifs, le premier gothique puise avec un empressement particulier à une source archaïque. Bref, on reconnaît sans peine une tradition ancienne et tenace, dans l'usage des fonds blancs, par les peintures murales avant et après les Carolingiens. Mais nous ignorons précisément si les décors peints de l'« école de Tours » carolingienne l'avaient adoptée, comme beaucoup d'autres. Impossible par conséquent de leur en attribuer la parenté.

Il en va de même pour l'ordonnance des peintures en frises superposées. La découverte récente des fresques de Doura nous a révélé que cette présentation a été courante dès le II^e-III^e siècle (sanctuaire des dieux palmyréniens, synagogue) dans l'Orient hellénistique, qui a dû l'emprunter aux arts mésopotamiens de l'Antiquité. Adaptée au relief historique, cette ordonnance en bandes superposées se retrouve au début du IV^e siècle sur les façades de l'arc de Galère, à Salonique. Les mosaïstes chrétiens de Sainte-Marie-Majeure (arc triomphal) à Rome et de la Daurade à Toulouse l'adoptent à leur tour, au V^e siècle. Les fresques de Sainte-Marie-Antique et les mosaïques de l'oratoire du pape Jean VII à Saint-Pierre du Vatican, aux VIII^e et IX^e siècles, et en Cappadoce, les peintures murales de Toçale I et de plusieurs autres églises rupestres reprennent à nouveau le thème des frises multiples d'images narratives. Et ces derniers monuments, grecs et latins, annoncent directement les peintures murales romanes et byzantines du moyen âge, qui recourent à la même présentation des images historiques. Rien de plus traditionnel et de plus international, par conséquent, que cette ordonnance d'origine antique. Et si l'absence d'exemples carolingiens analogues, parmi les décors conservés, peut tenir du hasard, il ne s'agit sûrement pas d'une invention ni d'une particularité des décorations murales carolingiennes, ni à plus forte raison d'un trait typique de l'« école de Tours » du IX^e siècle.

Dans beaucoup de décorations romanes, comme sur les linteaux et les devants d'autels (1), des rangées de personnages s'inscrivent sous des arcades. M^{me} Duprat, après H. Focillon, voit dans ce motif un souvenir des façades des fameux sarcophages de Sidamara (à côté desquels on aurait dû évoquer des sarcophages chrétiens semblables, mais plus rapprochés — dans le temps et dans l'espace — des peintures murales romanes). Et certes nul ne saurait nier la ressemblance ni même les relations de parenté (bien lointaine, en vérité) qui rapprochent ces deux séries de figurations. Seulement, pourquoi — tandis qu'on ne remonte pas au delà (à tort) de l'époque carolingienne, pour expliquer les origines de l'ordonnance en bandes superposées — pourquoi évoquer des sarcophages antiques à propos des arcades peintes sur les fresques du XII^e s.? Dans les deux cas la méthode d'investigation aurait dû être la même, car le thème décoratif des arcades encadrant des figures (et même des scènes) a une histoire qui a suivi *grosso modo* la même courbe que le motif des bandes. Quel qu'en soit le sens initial, l'arcade renfermant personnages isolés ou scènes est employée comme parti décoratif dans les peintures murales chrétiennes à partir du V^e siècle. Et dès cette époque, nous le trouvons (à côté de plusieurs exemples en Italie, dont une mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure) sur les murs d'une église de Gaule, la fameuse Daurade de Toulouse. Au VIII^e, Saint-Chrysogone, à Rome, nous en fournit un exemple, et au XI^e, Santa Francesca Romana s'en sert à nouveau, tandis qu'à l'autre bout du monde chrétien, les fresquistes cappado-ciens l'utilisent à leur tour. Enfin, dans les décorations byzantines moins anciennes,

(1) Exemples dans P. DESCHAMPS, *Mélanges F. Lot*, 1925.

comme sur les murs des églises romanes de tous les pays (France, Catalogne, Allemagne), le thème des personnages sous arcades revient couramment. Sans nul doute possible, il s'agit partout de la même tradition propre aux peintures murales, et cette tradition a dû atteindre les fresquistes romans de proche en proche, et non pas à la faveur d'un emprunt invraisemblable aux lointains sarcophages hellénistiques.

Nous venons de montrer que plusieurs catégories importantes de motifs et de formes, que M^{me} Duprat et d'autres archéologues attribuaient à l'influence des miniatures, devaient être restituées à la tradition propre de la peinture monumentale. Et nous avons fait observer que cette tradition se laissait poursuivre au delà de l'époque carolingienne, jusqu'aux derniers siècles de l'Antiquité. Pour faire mieux ressortir la part considérable qui dans les fresques revient à cette tradition monumentale si ancienne, citons un dernier groupe de faits qui cette fois restent en dehors de toutes les hypothèses sur l'influence des miniatures.

Ce sont les monuments de Poitiers et de sa région qui nous fournissent la plupart de ces faits. Je pense à la composition absidiale qui réunit autour d'une Vierge trônant des saintes qui lui présentent leurs couronnes (Notre-Dame-la-Grande, Montmorillon; cf. réfectoire de Sainte-Radegonde). C'est un thème typique des absides paléo chrétiennes et notamment (avec la Vierge à la place du Christ trônant) des églises du VI^e siècle, à Ravenne, à Parenzo. La Gaule de ce temps a dû le connaître également, ainsi que des reprises de ce thème dans des églises un peu postérieures, et qui, si elles étaient conservées, auraient fait pendant aux absides italiques telles que S. Maria in Navicella, à Rome (IX^e s.), Saint-Elie à Népi, S. Maria in Pallara (XI^e s.).

Avec des variantes plus ou moins affirmées, partout on y retrouve le groupe de la Vierge et des saintes porteuses de couronnes : en Italie, la tradition se laisse observer du VI^e siècle à l'époque romane, et c'est une tradition semblable, parallèle, qu'il faut supposer en France, pour expliquer la présence de ce thème (rare à cette époque) dans les églises romanes du Poitou. Cité qui conservait un riche héritage monumental paléochrétien, Poitiers devait probablement la persistance de cette composition absidiale archaïque à quelque mosaïque du VI^e siècle et à ses imitations d'époques différentes. D'ailleurs l'Auvergne aussi — pays conservateur et qui lui aussi avait connu une floraison de l'art paléochrétien — se souvenait au XII^e siècle des thèmes consacrés des absides mérovingiennes. C'est ce que me fait croire une fresque à Saint-Julien de Brioude (chapelle des anges) qui, à la façon de tant de mosaïques de Rome et de Ravenne, montre un Christ en Majesté couronnant le martyr Julien. Cette composition s'inspire-t-elle de la peinture qui décorait l'abside du célèbre *martyrium* de saint Julien que saint Grégoire de Tours avait connu à Brioude?

Depuis le VI^e siècle au plus tard, les iconographes chrétiens connaissaient une variante du même thème, où l'on montrait non plus des saints isolés, mais une longue procession de martyrs porteurs de couronnes s'avancant en file vers un Christ (ou une Vierge) trônant. En Italie, la fameuse mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf est loin d'être seule à figurer ces processions, qu'on a souvent reproduites entre le VI^e et le XI^e siècle, autour de Rome et en Italie méridionale. Or, en France aussi ce thème archaïque, après des exemples anciens disparus (une dédicace du VI^e s., de Saint-Vincent à Vaison en conserve un souvenir, ainsi qu'un relief à Saint-Pierre de Metz, carolingien ou mérovingien : martyr avec couronne sous un arc en mitre), a subsisté jusqu'en pleine époque romane. A preuve, deux compositions à Saint-Savin, l'une dans la crypte et une autre, dans la tribune (pl. XXIX). On y voit, en effet, sur les voûtes, une double file de martyrs qui, couronne en main, s'approchent du Christ (dans la tribune, une procession d'apôtres fait suite à celle des martyrs). Détail suggestif, car il montre un fidèle souvenir du thème paléochrétien : les fresquistes de Saint-Savin ont placé en tête de la procession les martyrs locaux, Savin (pl. XXVIII, 1) et Cyprien, tout comme à Saint-Apollinaire-le-Neuf (cette église ayant



1. SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE, TRIBUNE OUEST
(d'après une aquarelle au Musée des Monuments Français).



2. SAINT-JACQUES-DES-GUÉRETS
(d'après une aquarelle au Musée des Monuments Français).

été dédiée primitivement à saint Martin, c'est ce saint qu'on y a représenté en chef de file, sur la mosaïque) et dans les autres images de ce type en Italie.

Enfin, c'est encore un souvenir des décorations paléochrétiennes et une preuve de la persistance d'une tradition monumentale archaïque, que les colonnes et demi-colonnes « marbrées » des églises romanes de Poitiers et de sa région (peintures imitant des marbres de couleur, à Notre-Dame-la-Grande, Saint-Hilaire-le-Grand, Saint-Savin; même motif, mais appliqué aux corniches, à Saint-Jean de Poitiers). Il s'agit à coup sûr d'imitations de quelques monuments pré-carolingiens de Poitiers; on pense à ces basiliques mérovingiennes qui, fidèles à une mode de la basse Antiquité, faisaient un usage fréquent des revêtements polychromes et des colonnes de marbres de couleur.

On pourrait évidemment multiplier les exemples des survivances de la tradition monumentale dans les fresques romanes. Il m'a suffi d'en évoquer quelques-uns, pour montrer la part importante que ces souvenirs tiennent dans les peintures murales du XII^e siècle. Il appartiendra à des recherches ultérieures d'en évaluer plus exactement l'étendue et le rôle, dans les décors romans.

3. — Influences étrangères.

Ces études futures auront à répondre, entre autres choses, à une question fondamentale : est-ce par les décors peints archaïques de la Gaule que les fresquistes romans français se sont familiarisés avec les traditions de la peinture monumentale, ou bien en ont-ils eu connaissance par les monuments italiens, paléochrétiens, bénédictins, lombards? La première alternative me paraît plus vraisemblable, étant donné la variété des archaïsmes dus aux traditions monumentales, et leur groupement régional (v. *supra*, sur les fresques de la région de Poitiers). Mais dans certains cas tout au moins l'influence italique n'est point exclue, loin de là (par exemple à Berzé-la-Ville, en Bourgogne, plusieurs thèmes romains sont réunis dans les fresques d'une même abside : scène de la Remise de la Loi à saint Pierre; image du martyr de saint Laurent; encadrement formé par une guirlande de fleurs), et les recherches dans cette direction ne devraient aucunement être limitées aux monuments qui dépendent de Cluny.

Il s'agit en somme du problème des influences étrangères sur la fresque romane française, et à ce titre l'influence des peintures murales n'exclura pas celle des œuvres d'autres techniques, et l'influence italique ne supprimera pas la possibilité d'apports hispaniques et germaniques. Il nous semble toutefois, jusqu'à plus ample informé, que le problème des apports étrangers ne reçoit une importance certaine qu'à propos des influences de la peinture murale italique. Il faudra donc entreprendre une étude comparative systématique des fresques françaises et italiennes, en tenant compte de l'ensemble des décors peints de la péninsule, depuis les œuvres paléochrétiennes. Les monuments conservés de toute nature y sont nombreux, les publications et les études abondent. Il faut seulement se donner la peine de les consulter, et ne pas se laisser persuader, comme M^{me} Duprat, que le beau livre d'Emile Bertaux sur l'art en Italie méridionale renferme un corpus des peintures murales du moyen-âge en Italie. Si importants que soient les monuments publiés par Bertaux, il est loin d'avoir réuni toutes les fresques de Rome et du Centre de l'Italie, sans parler de celles du Sud et surtout de la Toscane et de l'Italie septentrionale. Et si probables que soient les influences de l'école bénédictine du Mont-Cassin, les monuments romains de toute provenance, les fresques toscanes et lombardes, avec leurs tendances propres, ont pu, elles aussi, trouver des échos dans les peintures françaises de style roman, et notamment dans le Midi et le Sud-Est de la France. Une enquête sur les rapports italo-français, dans le domaine de la fresque, reste à faire, et on ne saurait préjuger de ses conclusions.

Henri Focillon et, à sa suite, M^{me} Duprat, ont évoqué avec raison une influence possible des fresques catalanes sur les peintures de Vic. Il semblerait cependant que de ce côté les apports ne s'étendirent point à d'autres fresques françaises et que l'œuvre de l'école catalane s'est nettement distinguée des créations françaises. On ne constate même pas, en matière de fresques, cette parenté étroite qui rapproche la sculpture du XII^e siècle des deux côtés des Pyrénées. Il est vrai que le Sud-Ouest de la France ne conserve plus aucune décoration peinte de quelque importance, et que par conséquent notre jugement s'appuie sur une donnée aussi peu solide que l'absence de témoignages, du côté français. Sans prendre parti, pour l'instant, il est donc légitime de se demander si les fresques de Saint-Martin-de-Fenouillar (Pyrénées-Orientales) et de quelques églises voisines sont des exemples isolés d'art catalan débordé en France, ou si cet art (qui malgré tout diffère assez des œuvres proprement catalanes) reflète le style typique pour les fresques (disparues) de bien d'autres peintures du Sud-Ouest de la France?

A mon avis, c'est par des intermédiaires italiens exclusivement que certaines fresques romanes en France ont été touchées par des influences byzantines. Mais le problème des influences de l'art grec du moyen âge demande un examen direct de plusieurs peintures françaises que je n'ai jamais vues. Je préfère donc, en attendant, ne pas me prononcer sur les sources d'inspirations immédiates des artistes romans « byzantinisants ». Il suffirait pour l'instant de relever la date relativement avancée des peintures françaises où apparaît clairement un reflet des œuvres grecques du moyen âge, par exemple au Puy. Si surprenant que cela paraisse à première vue, il en a été de même en Catalogne et, d'une façon moins nette peut-être, en Allemagne occidentale. Partout dans ces pays, les byzantinismes les plus évidents appartiennent à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle, c'est-à-dire à l'extrême fin de la période romane. S'il en a été de même en France, l'originalité des fresques du Sud (« l'école de peintures aux fonds sombres » de M^{me} Duprat) tiendrait peut-être moins à une tradition locale distincte mais contemporaine de celles du Centre et de l'Ouest, qu'à une éclosion plus tardive de cette « école » du Sud. Cette éclosion plus tardive aurait coïncidé avec le rayonnement de la peinture byzantinisante dans plusieurs pays d'Occident et notamment autour de la Méditerranée occidentale, depuis l'Italie jusqu'en Catalogne.

Le problème des influences byzantines se complique cependant du fait que les débuts de l'art byzantin se placent à une époque très antérieure à l'âge roman. Certains échos de motifs créés naguère en Orient chrétien auraient donc pu atteindre les ateliers français dès avant le XI^e siècle, pendant et même avant la renaissance carolingienne. Or lorsqu'il s'agit d'apports orientaux aussi anciens et qui entre temps furent incorporés dans l'imagerie chrétienne de tous les pays, on ne devrait plus, en bonne méthode, considérer comme des manifestations d'influences byzantines des reprises de motifs de ce genre par les fresquistes romans. Par exemple, la composition absidiale de Lavaudieu, qui passe pour « byzantine », ne devrait pas être confrontée avec des fresques de Baouît qui, six siècles plus tôt, groupaient les mêmes personnages dans d'autres absides (Christ en Majesté au-dessus de la Vierge avec les apôtres). Il faut se souvenir que dès le VIII^e siècle l'abside de l'oratoire Saint-Venance auprès du baptistère du Latran adoptait déjà ce même groupement iconographique et que, reproduit depuis dans plus d'une abside en Italie, il avait été introduit dans le circuit de l'art occidental (tandis qu'on ne le trouve plus au moyen âge, dans les églises d'Orient).

Il n'est pas plus utile d'évoquer les fresques cappadociennes parmi les sources d'inspiration probables ou possibles des peintres romans français. Sans doute, ces fresques orientales sont à peu près contemporaines des peintures romanes, et chronologiquement leur influence, si elle devait s'exercer, aurait fait accréditer en France des éléments de l'art byzantin proprement dit. Mais sans parler de l'invraisemblance historique d'un rayonnement quelconque — et à plus forte raison d'une expansion jusqu'en extrême

Occident — de l'art très provincial des moines de la Cappadoce médiévale (qui loin d'avoir maintenu l'activité et le prestige qu'elle avait du temps de saint Basile et de saint Grégoire de Nazianze, ne s'en souvenait qu'à peine, et n'était qu'une marche lointaine de l'Empire byzantin), les motifs qui parfois apparentent telle peinture cappadocienne à telle fresque romane ne sont point spécifiquement cappadociens. Le plus souvent il s'agit de motifs iconographiques, de sujets, de formules techniques que la Cappadoce — comme la France et l'Italie du haut moyen âge — devait à l'art chrétien des derniers siècles de l'Antiquité (IV^e-VI^e s.); et dans ces cas les peintures murales de tous ces pays se rencontrent dans la mesure où elles maintiennent les traditions d'un héritage commun. Quant aux types iconographiques qui, postérieurs à Justinien, apparaissent d'abord en Cappadoce et semblent annoncer plus directement des images précises de l'art roman (p. ex. les Descentes de croix), ils ont toutes les chances d'avoir été créés à Byzance à l'issue de l'époque iconoclaste et répandus de là vers la Cappadoce et les autres provinces d'Orient comme vers les pays latins. Maintenant que la belle publication du R. P. de Jerphanion est terminée, on sera en mesure de discuter dans les meilleures conditions possibles des origines, du degré d'originalité et de la portée réelle de l'influence supposée des fresques cappadociennes. D'ici là tout ce qu'on dira au sujet de l'influence de cette peinture en France, sur les fresques romanes (M^{me} Duprat, après d'autres, croit la reconnaître dans plusieurs décorations) ne pourra être accueilli qu'avec beaucoup de réserve.

4. — Écoles régionales.

L'inventaire des fresques romanes dressé par Madame Duprat est beaucoup plus complet que ceux, fragmentaires, qu'on trouve dans les travaux plus anciens de Gelis-Didot et Laffillée, de M. Mâle et de Henri Focillon. M. Mâle (dans André Michel) est le premier, je crois, qui proposa de grouper les fresques romanes par régions auxquelles correspondraient des peintures murales de types distincts, et après Focillon, M^{me} Duprat l'a suivi sur cette voie. Ce classement a été inspiré probablement par un groupement analogue et plus ancien des monuments de sculpture et surtout d'architecture romane, dont on soulignait ainsi les particularités locales et même les caractères d'« écoles » régionales. M. Mâle ne constata pas, cependant, de correspondances entre « écoles » d'architecture et de sculpture d'une part, et « écoles » des fresques, de l'autre. Mais il n'en abandonna pas le principe, et distribua les monuments de la fresque qu'il connaissait en deux groupes topographiques d'importance inégale, l'un confiné au Sud-Est de la France, depuis le Puy jusqu'à la Bourgogne, l'autre rayonnant dans tout le reste du pays et se manifestant surtout par des œuvres nombreuses et importantes dans le Centre Ouest, entre Le Mans et Limoges. M^{me} Duprat maintient, elle aussi, le principe d'un classement topographique qui fait prévaloir l'idée d'écoles régionales. Mais elle complète et assouplit le groupement établi par M. Mâle et propose des explications en partie inédites, pour justifier la distinction des manières régionales.

La plupart des fresques romanes lui paraissent appartenir à un art qui a eu pour centre Tours et la vallée de la Loire. Dans la décoration romane, l'art de cette région aurait prolongé une tradition locale fixée dès l'époque carolingienne. Un deuxième art de peinture murale aurait rayonné en partant de Cluny et notamment dans le Sud-Est de la France. Sans ignorer les souvenirs carolingiens, il aurait subi une influence marquée des peintures byzantinisantes du Mont-Cassin. D'autres faits d'une influence semblable, mais probablement indépendante de Cluny, se laissent reconnaître dans certaines fresques du Velay; les apports byzantins, plus prononcés que partout ailleurs, distinguent ces fresques de la Basse-Auvergne de toutes les autres. M^{me} Duprat en fait un groupe à

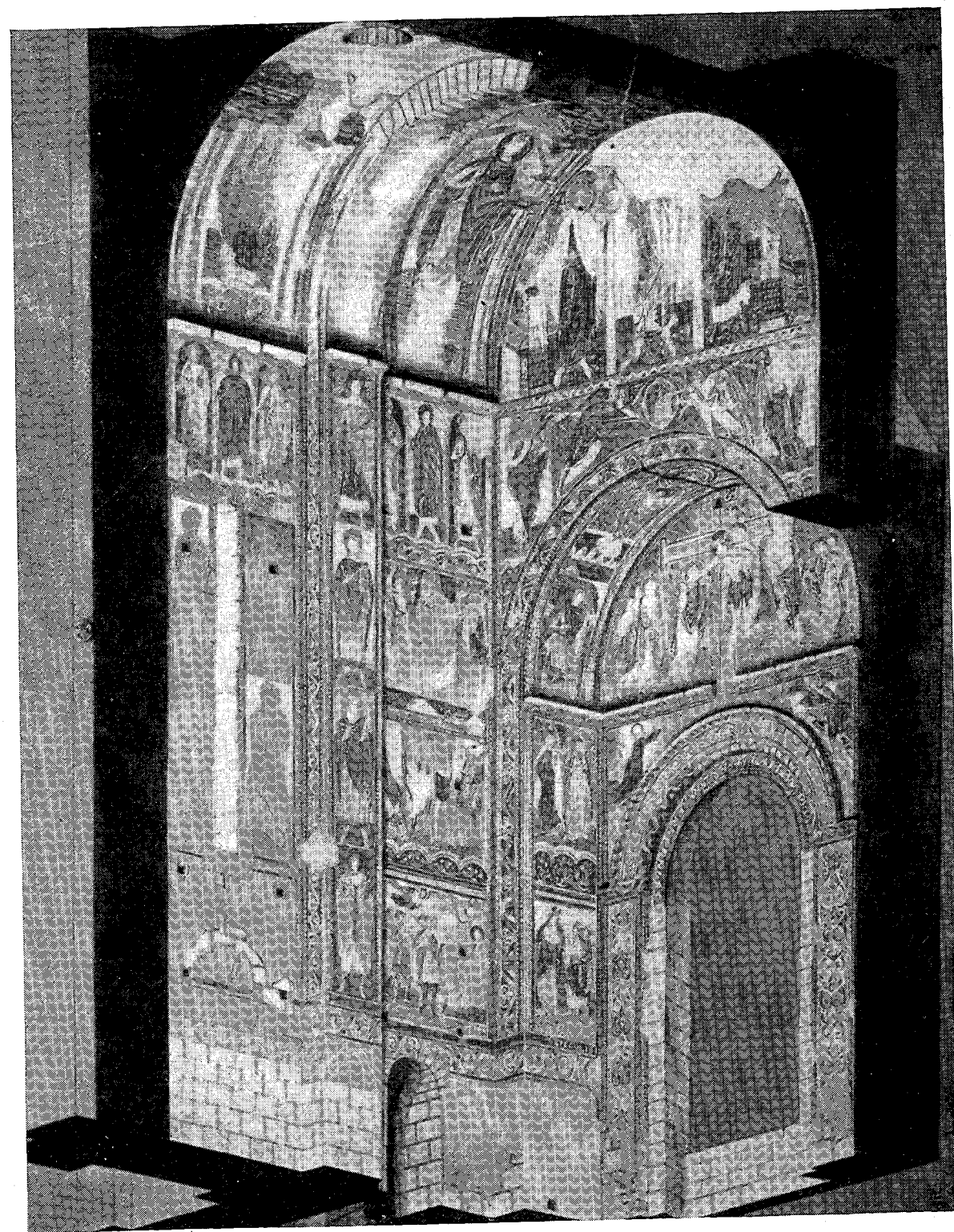
part, le troisième. Et elle en compte un quatrième, encore moins important numériquement que le précédent, qui réunit les fresques d'inspiration catalane, dans les Pyrénées-Orientales.

Ainsi, quatre groupes régionaux viennent remplacer les deux grandes écoles distinguées par M. Mâle. Mais ce qui importe davantage, dans le classement nouveau de M^{me} Duprat, c'est que, même multipliés, les groupes de peintures qu'elle distingue ne lui paraissent pas trop homogènes. Elle souligne même, à plusieurs reprises, la variété des manières qui se font jour dans le cadre de chacun de ces groupes. Le principe même des écoles régionales se trouve ainsi ébranlé, et cela d'autant plus que par ailleurs M^{me} Duprat attribue aux grandes abbayes (en dehors de Cluny, Marmoutier, Déols, Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Saint-Aubin d'Angers, etc.) un rôle essentiel dans la formation et la diffusion des différentes manières particulières de la fresque. Car un art issu d'un centre monastique — M^{me} Duprat le rappelle — se répand de monastère à monastère du même ordre, sans se soucier des limites d'une région géographique. Autrement dit, deux principes de classement, parfois contradictoires, se croisent et se heurtent, et le tableau d'ensemble y perd en clarté. Il faut se dire, certes, que la réalité a pu ne pas être moins complexe. On souhaiterait seulement que cette complexité soit affirmée ouvertement, ainsi que la relativité des quatre groupes qui se partageraient le territoire de la France.

Dans la plupart des cas le nombre infime de décorations romanes conservées dans une région quelconque ne permet ni de confirmer l'hypothèse des écoles régionales, ni de l'infirmer. Et l'hypothèse du rôle directeur des grandes abbayes se laisse contrôler avec plus de difficulté encore, et pour la même raison : pénurie de monuments. Il me semble cependant que dans un certain nombre de cas les conditions réelles dans lesquelles se formait et se répandait une manière particulière de la fresque romane peuvent être entrevues avec quelque netteté.

Prenons Poitiers et sa région. Dans un rayon de 50 km environ on y trouve des décorations des XII^e et XIII^e siècles qui ont un air de famille certain. J'avais déjà signalé la constante de la composition rare de la Vierge recevant l'hommage des femmes martyres (v. le paragraphe 2) ou du thème décoratif des marbrures sur les colonnes, etc. (*ibid.*). La même fidélité à des types communs peut être illustrée par d'autres exemples. A Saint-Hilaire-le-Grand et à Saint-Savin (tribune et chœur), de nombreux portraits de saints évêques tapissent les murs et les piliers. Lorsque ces peintures — qui comptent parmi les meilleurs morceaux de fresques romanes — seront publiées, on verra que dans les deux églises ces effigies sont identiques : mêmes figures frontales et allongées; mêmes têtes nobles, même facture des visages, des mains, des draperies; mêmes fonds, clairs derrière les têtes et plus foncés à partir des épaules des personnages. On constatera, enfin, dans les deux séries de portraits, la présence d'un détail technique particulier (et par conséquent précieux pour la comparaison), à savoir, plusieurs traits horizontaux parallèles qui recouvrent le sol autour des pieds des évêques. Bref, sans nul doute possible, à Saint-Hilaire et à Saint-Savin, ces galeries de portraits sont l'œuvre d'un même atelier ou de deux ateliers pratiquant le même art.

Autre témoignage en faveur de cette communauté de l'art, dans les fresques du Poitou : nous le trouvons en observant les peintures des chapelles du déambulatoire. A Saint-Savin et à Saint-Hilaire, ces chapelles réservées au culte de différents saints ont reçu une décoration d'inspiration identique. Partout où les fresques y sont conservées, on trouve un cycle de scènes hagiographiques consacrées chaque fois à un saint déterminé, le saint de la chapelle sans nul doute. Les fresques de Saint-Hilaire sont plus belles, mais dans les deux églises le dessin des personnages et des draperies, la manière de présenter les intérieurs, les beaux fonds de couleur trahissent des procédés stabilisés d'une seule et même école.



LES PEINTURES MURALES DE LA TRIBUNE OUEST, A SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE
(d'après une aquarelle au Musée des Monuments Français).

Ces exemples suffisent (mais on pourrait en relever d'autres) pour affirmer qu'à Poitiers et dans sa région un ou plusieurs ateliers pratiquaient pendant un certain temps une peinture monumentale assez uniforme (ce qui ne nous garantit point que toutes les fresques de la région devaient sortir de ces officines). On y entrevoit par conséquent quelque chose qui rappelle une « école » régionale, sans pouvoir dire si elle avait pour lieu d'origine une abbaye de Poitiers (Saint-Hilaire?) ou si elle était indépendante de tout cloître déterminé.

En effet, si nous savons que des *scriptoria* avec leurs calligraphes et miniaturistes étaient abrités par les grands couvents de l'époque, ce n'est que par analogie qu'on imagine (comme le fait M^{me} Duprat) des ateliers de fresquistes installés semblablement dans des monastères. Sans exclure cette hypothèse, les quelques observations que voici ne semblent pas de nature à la confirmer ou du moins à lui donner la valeur d'une règle générale. Il y a d'abord le cas de Cluny et de l'influence supposée de la peinture murale qui, croit-on, y avait été cultivée. Depuis Emile Mâle cette influence est présentée comme un axiome. Or, elle demanderait à être prouvée (et sans recours à l'analogie peut-être illusoire du rayonnement des miniatures clunisiennes), et cette entreprise nous paraît d'autant plus difficile que sur les peintures murales de l'ancienne abbatale elle-même on ne sait qu'une chose : une *Traditio legis* y figurait dans l'abside. C'est cela qui a fait reconnaître dans la fresque absidiale de Berzé-la-Ville une imitation de la peinture de Cluny : rien de plus légitime évidemment, étant donné que le thème iconographique y est semblable (sinon identique) et que Berzé était un prieuré clunisien. Et c'est par l'intermédiaire de Cluny aussi que s'expliqueraient facilement certains autres motifs d'origine romaine qu'on constate dans les fresques de Berzé. Admettons donc que Berzé nous conserve effectivement un reflet des fresques de la grande abbatale. Mais c'est cette supposition qui met en danger la théorie du rayonnement des écoles de peinture murale en partant des grands monastères. En effet, comme le fait observer M^{me} Duprat, Berzé est seul, parmi les fresques conservées en Bourgogne, à représenter le genre de peinture qu'on fait remonter à Cluny. Non seulement à Vézelay et à Autun, qui auraient pu opposer leurs propres ateliers concurrents à celui de Cluny, mais même ailleurs, dans des églises où les influences clunisiennes auraient dû se manifester normalement, tous les morceaux de fresques connues présentent des manières différentes de celle de Berzé et ne semblent même pas remonter à la même source. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'au XII^e siècle la plus puissante des abbayes françaises n'a pas su imposer son propre art de peinture murale (si jamais un tel art avait vraiment existé) dans le pays le plus rapproché de la maison-mère, ni empêcher des artistes formés ailleurs de venir exercer le métier de fresquiste en pleine Bourgogne.

On serait tenté d'admettre, à la lumière de ces données fragmentaires, que la décoration peinte des églises bourguignonnes fut abandonnée aux soins d'ateliers « migrants » qui, quelle qu'en fût l'origine, se déplaçaient au gré des commandes. C'est le caractère mouvant des ateliers de fresquistes qui expliquerait aussi l'isolement de l'art de Vic qui, égaré au Centre de la France, s'apparente aux peintures catalanes. Les déplacements de peintres nous feraient mieux comprendre pareillement la ressemblance singulière qui existe entre les fresques de Montoire, dans la vallée du Loir, et celles de la chapelle de Saint-Plancard qu'on vient de découvrir près de Saint-Gaudens, au seuil des Pyrénées (communication de M. Seston aux Antiquaires de France en novembre 1945); entre les images bibliques de la voûte de Saint-Savin et les compositions analogues d'une église de Château-Gontier. L'hypothèse des ateliers « migrants » me paraît préférable en tout cas (elle a pour elle, en outre, un argument d'ordre pratique : contrairement à l'œuvre des miniaturistes rattachés à un *scriptorium* qui, sans se déplacer lui-même, répand au loin ses produits; contrairement aussi à l'activité des ateliers de construction et de sculpture décorative, que chaque commande immobilise pour longtemps et auxquels chaque fondation fournit

de la besogne, les ateliers de fresquistes ne trouvent une occasion d'appliquer leur art que dans les églises qu'on décide de décorer de peintures murales, et la technique même de leur art rapide ne les retient au même endroit que pendant une période assez courte) à la supposition qu'on fait souvent (M. Gérard à propos de Montoire, M^{me} Duprat au sujet de plusieurs décorations) et selon laquelle des rapports entre monastères, des relations politiques entre provinces et la biographie des fondateurs de sanctuaire seraient à l'origine des ressemblances de peintures disséminées à travers la France. Toutes les considérations historiques de ce genre ne sauraient établir, en mettant les choses au mieux, que la *possibilité* d'une influence, mais une possibilité qui n'en exclut certainement pas plusieurs autres. Une méthode rigoureuse appliquée à l'étude des fresques, et notamment aux recherches sur les rapports entre les peintures murales de régions différentes, devrait exclure ce recours aux témoignages aussi peu probants de l'histoire générale.

Mais pour en revenir au problème des écoles régionales, on a toutes les raisons de croire que la somme des décors peints romans, sur un territoire donné, offrait une variété considérable et que, d'une province à l'autre, ce tableau complexe ne présentait pas les mêmes caractéristiques. Nous nous en voudrions par conséquent de généraliser les observations qui vont suivre et qui reposent sur l'examen direct des fresques de la vallée du Loir, région qui conserve le plus grand nombre de décors romans rapprochés, sur un espace limité. Ce que nous croyons y avoir discerné, ce n'est pas, comme dans la région de Poitiers, le rayonnement sur un territoire déterminé d'un certain genre de peintures, mais les conditions et les effets de la transmission d'une génération à l'autre de procédés et de formes accrédités dans les décors d'une région précise. Car une fois installée quelque part, une œuvre d'art monumentale reste exposée aux regards des générations à venir, et son influence « à retardement » peut souvent assurer la continuité de tel motif, dans l'œuvre locale.

Les fresques de la vallée du Loir, on le sait, ne sont point contemporaines : Areines, Montoire, Ponce, sont d'un style et d'une facture plus archaïques; Saint-Jacques-des-Guérets et Lavardin trahissent un goût et un métier qui annoncent les peintures gothiques. Autrefois, M. Mâle voyait dans ces fresques des manifestations d'une école unique, tandis que M^{me} Duprat, aujourd'hui, souligne au contraire la variété de leur art et refuse même toute unité à la peinture de ces œuvres topographiquement rapprochées. Nos propres observations tendent à donner raison à M^{me} Duprat, mais dans ce sens seulement que les décorations conservées y sont loin de se présenter en spécimens divers d'un art unique, ni même (étant donné l'évidence de leur exécution à des dates assez différentes) en témoins des phases successives du même art subissant une évolution normale. Aussi, l'art de Lavardin ne procède certainement pas par simple dérivation de celui de Montoire, et, sans apports extérieurs, l'art de Ponce ne saurait donner l'art de Saint-Jacques-des-Guérets. Bref, au XII^e et au XIII^e siècles, les fresques de la vallée du Loir ne se sont certainement pas développées, comme dans un vase clos.

Il n'en est pas moins vrai que les praticiens qu'on y chargeait de la décoration d'une église y reprenaient souvent des motifs que leur offraient les fresques antérieures des localités voisines. Ainsi, quelle que soit la date exacte des différentes fresques de Saint-Gilles de Montoire, et la part qui revient aux retouches subies par les peintures de ses absides latérales, les figures angéliques dans les médaillons de l'arc Nord offrent un dessin qui se grave dans la mémoire (ces images semblent avoir échappé aux retouches). On reconnaît donc facilement l'étroite parenté de ces anges et des figures angéliques qui, à Ponce (médaillons dans l'intrados d'un arc), sont parmi les rares morceaux de fresques ayant gardé une fraîcheur relative. Le peintre de Ponce qui n'était pas un contemporain du fresquiste de Montoire et qui pratiquait un art différent, n'ignora donc pas les peintures de cette dernière église et lui emprunta le dessin des anges. A son tour l'auteur des fresques de Saint-Jacques-des-Guérets a eu présente à l'esprit la décoration de Ponce. A preuve,

une certaine figure de femme au geste de désespoir qu'il introduisit dans un Massacre des Innocents et qui apparaît déjà dans la même scène à Ponce; dans les deux peintures, elle porte le même manteau aux longues manches pendantes. Et, ne fût le mauvais état de conservation des fresques de Ponce, on trouverait sûrement d'autres exemples de la continuité de la tradition iconographique, en passant de Ponce à Saint-Jacques. L'examen du style remplace d'ailleurs dans une certaine mesure les exemples de types iconographiques parallèles. Certes, le style des peintures n'est pas le même dans les deux églises. Mais sur un point suggestif elles se touchent : à Ponce, sur les quelques fragments encore visibles du Jugement Dernier et des scènes historiques, une particularité assez déplaisante saute aux yeux. A l'intérieur des mêmes sujets les personnages sont représentés à des échelles différentes et quelques-unes de ces figures ont des têtes manifestement trop grandes. Mieux encore que sur l'original dégradé, on observe ces particularités sur les aquarelles de Lafillée, au Musée des Monuments Français (Palais de Chaillot). Or rien n'est plus frappant dans les fresques de Saint-Jacques-des-Guérets que cette même juxtaposition de figures de taille différente et la présence de personnages à têtes trop lourdes (pl. XXVIII, 2). On ne saurait douter ainsi que, dans le style aussi, un pont reliait Saint-Jacques à Ponce.

N'empêche évidemment que, par exemple, dans la manière de traiter les draperies, le peintre de Saint-Jacques se séparait nettement de son confrère de Ponce, qui a dû être de beaucoup son aîné. En revanche ce même style des draperies qui sépare Saint-Jacques et Ponce le rapproche de Lavardin (première couche de fresques : Baptême, Arbre de Jessé, etc.). Le dessin des plis, gothique, est très apparenté dans les deux œuvres, et l'on y constate même, de part et d'autre, l'emploi de certaines juxtapositions typiques de taches d'ocre jaune et de vert (sur les draperies) qu'on ne trouve dans aucune fresque romane que je connaisse. Autrement dit, si à certains égards Ponce annonce Saint-Jacques, cette dernière décoration et celle de Lavardin présentent deux œuvres d'une même génération, la dernière qui, dans la vallée du Loir, se laisse rattacher à la tradition romane.

Ces quelques observations (comme les précédentes pour les questions qu'elles soulevaient) n'ont pas la prétention de résoudre le problème « régional » posé par l'étude des fresques romanes. Il me semble cependant qu'elles nous aident à comprendre les conditions réelles dans lesquelles les fresques d'un art homogène ou de plusieurs genres différents s'installaient dans une région déterminée et y évoluaient à l'époque romane.

Plusieurs autres problèmes, de portée plus ou moins considérable, se posent à propos des fresques romanes. Nous espérons les évoquer dans une étude ultérieure (1).

Paris, Février 1946.

A. GRABAR.

(1) Je remercie M. Paul Deschamps, membre de l'Institut, et M. Marc Thibout qui, avec une grande obligeance, ont toujours facilité mon travail au Musée des Monuments Français, et qui ont bien voulu lire le présent article en manuscrit. Je dois une reconnaissance particulière à M. Deschamps pour l'autorisation de photographier et de reproduire plusieurs relevés de fresques romanes qui font partie des collections du Musée des Monuments français.

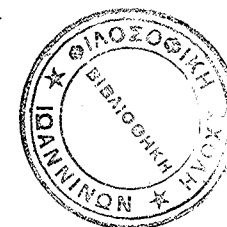


TABLE DES MATIÈRES

Fernand BENOIT, <i>Cimetières paléochrétiens de Provence</i>	7
Jean HUBERT, <i>La topographie religieuse d'Arles au VI^e siècle</i>	17
A. DUPONT-SOMMER, <i>Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse</i>	29
A. GRABAR, <i>Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien</i>	41
Denise FOSSARD, <i>Les chapiteaux de marbre du VII^e siècle en Gaule</i>	69
Jean COLIN, <i>La plastique « gréco-romaine » dans l'Empire carolingien</i>	87
Marc THIBOUT, <i>Les grottes de Jonas et les peintures murales de leur chapelle</i> ...	115
Paul LEMERLE, <i>Sur la date d'une icône byzantine</i>	129
A. FROLOW, <i>Les émaux de l'époque post-byzantine et l'art du cloisonné</i>	133

MÉLANGES

W. SESTON, *Hypothèse sur la date de la basilique constantinienne de Saint-Pierre de Rome*, p. 153. — E. LAMBERT, *La cathédrale de Toulouse jusqu'à l'époque romane*, p. 160.
— A. GRABAR, *L'étude des fresques romanes*, p. 163.
